

EL COLEGIO DE MÉXICO
CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LA ARQUITECTÓNICA DEL YO LÍRICO:
CREACIÓN Y REPRESENTACIÓN DE MUNDO
EN EL *POEMA DEL CANTE JONDO*
DE FEDERICO GARCÍA LORCA

CHRISTINA KARAGEORGOU

Tesis para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica

Directores: Tatiana Bubnova
James Valender

México julio 1998

Para Martha

y, con toda mi gratitud, para Tatiana y James

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y a los demás miembros de mi familia por la comprensión y el apoyo infinito; en especial a mi madre, por todo lo que me ha sufrido los últimos 33 años, por su amor, respeto y fe en mí.

Quiero agradecer a James Valender su insistencia llena de interés sincero, su confianza en mi trabajo. Su gentileza en corregir y sugerir están en todo lo que va bien en la tesis. Su falta de prejuicio hacia mi preocupación teórica, su paciencia para oírme discurrir sobre la tesis y, a veces, sobre sus secuelas emocionales, fueron el suelo más firme bajo mi decisión de terminar la tesis.

Mi profundo agradecimiento a Tatiana Bubnova por el constante impulso que me brindó, por sus horas dedicadas a la tesis, sus consejos, su resistencia, sus opiniones distintas a las mías y más que nada por su cariño y amistad.

Agradezco a todos mis maestros a lo largo de mis estudios en El Colegio de México. En especial a la Profesora Martha Elena Venier por sus valiosos consejos en materia de investigación y su paciencia tierna para oírme.

Esta tesis se escribió en los intervalos de clases, pláticas, lecturas, ideas, risas, diversión y consolaciones que intercambiamos Martha y yo a lo largo de casi 5 años que pasaron como diez minutos... debajo del agua, diría ella. A Martha, mi gratitud absoluta por haberme aguantado, protegido y querido todos estos años.

Gracias a Irma, quien fue una presencia constante de apoyo y cariño.

Gracias a mis compañeras, Gabriela que cada vez que me leía casi me convencía de que todo iba bien en la escritura. No cabe duda: el cariño obscurece el criterio; y a Alma por su amistad. Gracias a todos los amigos de Sonora, Villa, Rita, Rosa-María, y finalmente, pero no por último, gracias a Daphne y a mi reno de nariz colorada.

Αυτή η διατριβή αφιερώνεται βαθεία μέσα από τον πόνο και τη χαρά στο Σωτήρη, που δεν την περιμένει πια, και στη Μαριτίνα, που επιτέλους ήρθε.

El *pathos* de mi pequeña vida y de un mundo infinito
es el *pathos* de mi no coartada participativa en el ser.
es una extensión responsable del contexto de los
valores

M. M. Bajtín. *Hacia una filosofía del acto ético*

Introducción

El análisis literario debe presuponer un punto de partida teórico que, mientras más fundamentado y consciente, se vuelve tanto un anclaje para quien analiza como una especie de prueba sobre la que se miden la eficacia interpretativa, la congruencia de la hipótesis y los resultados.

La lírica moderna suele ser analizada bajo una clara premisa de idealidad que reviste el género. Esto ocasiona que la crítica busque tras el poema símbolos, los cuales al contrario de lo que se esperaría, es decir, estar impregnados de matices capaces de volverlos símbolos-de-algo en un ambiente estético concreto, parecen haber sido dotados por la crítica idealista de unidad intrínseca impermeable. Desde esta perspectiva, la lírica atañe profundidades del alma humana casi intocables, efecto que logra por medio de la asepsia de sus materiales, rebasando en idealidad la relación-praxis del poeta con su mundo. La lírica, además de ser discursivamente la expresión de un yo, se ha asociado con la dicción soliloquial del sujeto desprovisto de coordenadas particulares que por sí mismas lo volverían entidad reconocible, para así convertirse en esencia del ser humano —dotado de un patetismo casi místico—, cuya finalidad intelectual se abre a o se resume en búsquedas trascendentales. Por estas mismas atribuciones, en los textos líricos la crítica se inclina a desentrañar tras la temática y la concreción textuales, símbolos que, superando sus materializaciones discursivas, remiten a grandes temas presuntamente atemporales y ahistóricos: amor, muerte, dios, tiempo, origen y escatología metafísica, identidad óptica, armonía cósmica, etc.

La presente tesis intenta escapar de la tradición analítica idealista y acercarse a un libro de Federico García Lorca desde una perspectiva distinta. Por lo mismo, empieza por fundamentar y delinear los rasgos teórico-filosóficos que sostienen la visión de la lírica apenas descrita a grandes rasgos. Una vez reconocidas las premisas idealistas de la configuración genérica que considero factores fundamentales de una mirada ahistórica hacia la lírica, se intenta un replanteamiento analítico que parte de premisas bajtinianas. La noción central tomada de Bajtin es la forma arquitectónica de la obra literaria. De ahí

derivo la función arquitectónica del yo lírico como hilo conductor que permea y moldea el texto y se hace reconocible en la actitud personal del yo creador, es decir, en el exclusivamente propio tono emocional y volitivo hacia el contenido y el material, transparentado en la concreción discursiva como una actitud axiologizante.

Para entender la poesía de Lorca tomo como anclajes imprescindibles las condiciones históricas que influyen sobre el desarrollo estético del poeta en la coyuntura social en la que vivió, no para incluir los textos en una biografía estética, sino para poder encontrar el nexo del entorno de sucesos e ideologías con la textura de lo escrito. Esto me es necesario, por una parte, para comprobar la plena historicidad de la reacción estética que no puede ser trascendida por los símbolos *a posteriori* recogidos por la interpretación, y, por otra parte, para devolver el símbolo poético del mundo andaluz, encontrado por la crítica en el *Poema del Cante Jondo*, al lugar en el que era verdaderamente funcional, polémico: en el que operaba como vehículo personal de una actitud del poeta hacia su mundo. Este último elemento, desde mi punto de vista, es el único que, siendo el centro de vitalidad de la obra, puede oponerse a la crítica idealista, la cual, descarnando los textos de sus circunstancias y extensiones adyacentes, los vuelve monumentos y, descontextualizándolos, convierte la estética en un asunto de iniciados o un capricho de sensibilidades afines.

Leer un texto lírico es siempre estar frente a un acontecimiento: a la imagen concreta de un actuar en y con el mundo. Yo lírico y discurso no se proyectan hacia la simbología etérea de preocupaciones metafísicas, sino que encarnan una actitud frente a ellas, impregnándolas de materialidad al ponerlas en contacto con la praxis humana y alejándolas de la teoría y lo especulativo. El mundo andaluz del *Poema del Cante Jondo* no es esencia, no es abstracción, no es invención personal: es sobre todo materialización del pensamiento y la experiencia, moldeados desde el mundo externo, desde su inicio discursivo, y propuestos a la realidad desde la uniformidad de la actitud ideológica de Lorca plasmada en su obra. Lo anterior significa que las múltiples facetas del mundo jondo —paisaje, tradición gitana, muerte violenta y crimen, amor, caracterización de

personajes, fechas y situaciones culturales específicas, para mencionar sólo algunas— dispersamente percibidas por el poeta y claramente preevaluadas por su sociedad, pierden su monumentalismo simbólico, sostenido por la crítica idealista, en función de la fuerza unificadora que imprime sobre ellas la plena y responsablemente asumida actitud del yo lírico. Esta actitud se encuentra ejecutada, primero, en la selección y disposición de los materiales, segundo, en la concreción de los tropos genéricos, tercero, en la ubicación espaciotemporal que precisa el discurso para definir tanto la posición del mundo antepuesto al yo como las coordenadas significativas del yo respecto del aquel — implicando aquí tanto la representación de la exterioridad como la creación a partir de materiales ya dados, pero reorganizados y personalmente valorados—, y cuarto, en la orientación axiológica que aísla estas facetas de la totalidad de un conjunto cultural, presuntamente esencial, y las vuelve únicas y significativas en la textualidad concreta del libro de Lorca.

En los cuatro puntos mencionados arriba se cristalizan cuatro perspectivas desde las que analizo los textos y las que, de distintas maneras, se anteponen a premisas de la crítica idealista, como, por ejemplo, a la idealidad del material discursivo con el que trabaja el poeta lírico; a la concepción de ciertos tropos como la metáfora en cuanto tropo por excelencia poético por su fuerza conceptual y de creación originaria; a la espiritualidad de la preocupación poética; a la falta de trascendencia de la idea poética sobre el mundo real, a la idea de que el discurso lírico es soliloquial no sólo porque se pronuncia por un yo, sino porque atañe a este yo excepcional, cuya sensibilidad se encuentra, por su universalidad atemporal, más allá de su realidad histórica.

En el primer capítulo se puntualizan los elementos que, a mi modo de ver, han influido desde el Romanticismo a las teorizaciones literarias del siglo XX para generar el concepto actual de la lírica moderna. La cancelación de la representación en el discurso lírico, el encerramiento del yo en su mundo interior, la idealidad de la palabra lírica, el genio del poeta, la universalidad de los valores discursivos y temáticos que maneja la lírica, la sublimación del papel del poeta para el entendimiento de la poesía, la búsqueda

de lo inefable, la presencia de la fuerza originaria de mundo y pensamiento en el discurso genérico por medio de los tropos, la programática falta de trascendencia sobre el mundo real e ideologizado que el texto lírico debe portar para pertenecer al género, la remisión de la interpretación al descubrimiento y exégesis de la simbología personal del autor, la sustitución de la textualidad por la interpretación simbólica y sus valores ahistóricos, son algunos de los elementos que el análisis de la vertiente analítica idealista sostiene a través del tiempo que se ejerce. Sin suponer que todo el Romanticismo ha sido solipsista e idealista, retomo de este movimiento estético un tono unificante que impera en concepciones críticas respecto de él, y que, por otra parte, resuena en la conformación del concepto genérico de la lírica moderna, expuesta por poetas y teóricos durante el siglo XX. Tampoco la visión de Hegel se pretende global o acabada. De la *Estética* del filósofo alemán me interesan aquellos puntos que de cierta manera alimentan posturas de teóricos y críticos literarios contemporáneos. Entre los múltiples intentos de teorización sobre lírica escojo sólo algunos que, desde mi particular punto de vista, por una parte comprueban la existencia de una línea de crítica idealista, con sus derivaciones modernas y sus matices particulares, y, que por otro lado, me parecen haber influido poderosamente sobre la creación de ciertos lugares comúnmente aceptados por el pensamiento teoricoliterario del siglo XX respecto del género.

La referencia a Bajtín me sirve de constante punto de apoyo para examinar desde la perspectiva del filósofo y teórico ruso las consecuencias analíticas de la estética idealista en sus distintas fases de desarrollo histórico. Entre los pensadores que trato hay algunos con los que la teoría lingüística y la de la creación estética bajtinianas se yuxtaponen o chocan por principio, sin que esta oposición sea una insuperable deficiencia para llegar a aproximarse en algunos momentos, como sucede por ejemplo entre María Zambrano y Bajtín o Antonio Machado y aquél. Marcando estas afinidades, más que hacer converger pensamientos supuestamente divergentes a un punto común, afirmando la veracidad del pensamiento bajtiniano o comprobando lo errático de los que con él discrepan, intento delinear un ambiente intelectual, en el que no hay estancos ni oposiciones irreparables.

sino múltiples intentos que, generados por una preocupación similar, no pueden mas que rozarse, aunque sea para oponerse al final, aunque partan de ámbitos intelectuales distintos y distantes.

Tomando, pues, del filósofo ruso ciertos principios fundamentales, al final del primer capítulo, propongo una mirada analítica sobre la lírica lorquiana. La finalidad de esta mirada es descubrir las razones intelectuales y los modos poéticos por medio de los cuales el *Poema del Cante Jondo* se aleja de una poetización de lo universal interior, para plasmar una visión personal del mundo andaluz que Lorca vive, valora y poetiza. Los valores sociales que conlleva el libro de Lorca parten de las circunstancias que generan el *Poema del Cante Jondo* y se concretan en su textualidad, atravesando cronológica y estéticamente una década. Para entender el trayecto estético del poeta, en el segundo capítulo, bosquejo el ambiente intelectual de España en la tercera década del siglo, considerando como fundamentales las presencias de Ortega y Gasset, Antonio Machado y la de los poetas vanguardistas, por corresponder a distintas visiones sobre el arte que se crea en España y sobre el papel de la poesía en la vida de la sociedad. Por la misma razón analizo las conferencias de Lorca, cuya temática y recurrencia a lo largo de la década, me parecen fundamentales para entender la evolución de su pensamiento estético.* La información que la edición crítica de las conferencias proporciona da la posibilidad de comparar las distintas versiones que a lo largo de diez años Lorca elaboró, en función de detectar los cambios de actitud estética que el paso del tiempo implicó para el poeta. Otro punto importante para analizar el *Poema del Cante Jondo* es la relación entre poesía, música y pintura, nexo que además de preocupar a Lorca como artista, alimentó claramente la escritura del libro. El segundo capítulo cierra con una revisión de la crítica lorquiana. Generalmente, el libro de Lorca que me ocupa se ha considerado tácitamente como obra de menor importancia si se compara con otras como el *Romancero gitano*.

* Las conferencias de Lorca ostentan una clara dificultad para ser clasificadas genéricamente: además de tener características de ensayo, suponen una *performance*. Sin embargo, su estatuto genérico no claramente discernido, no afecta la validez del análisis al que se someten en la tesis. Cualquiera que sea su estatuto generico, aquí lo que me importa son las ideas estéticas que se expresan por medio de estos textos.

Poeta en Nueva York o algunas obras de teatro. Además, la tendencia más clara de la crítica se resume en encontrar en el libro el andalucismo o el gitanismo del poeta. Entre muchas observaciones muy valiosas de interpretación parcial, por parte de la crítica, se erige una necesidad de concretar el logro del libro en el poder que tuvo el poeta para plasmar lo que, a pesar de llamarse de diferentes nombres, alude siempre a algo más allá del mundo concreto del libro, al espíritu andaluz, jondo, gitano.

El tercer capítulo ocupa mi análisis del libro cuya razón de ser expuesta de la manera concreta se encuentra en su relación con el primer capítulo. Lo que quiero encontrar es, a partir de la plasmación textual, relacionada con todo lo que en el segundo capítulo presupone como su entorno cultural activo, cómo se representa y se crea el mundo del *Poema del Cante Jondo* por el yo lírico. Es decir, cómo se practica textualmente la axiología estética que lleva al yo lírico a forjar escenarios, actos, personajes, diálogos,* episodios, incluyéndose en ellos. Supongo que el valor artístico del libro se encuentra en la vitalidad con la que el planteamiento ideológico central se ejecuta genérica y estéticamente, es decir, en la forma arquitectónica de la obra. Por lo mismo, no me interesa encontrar la esencia, la simbología particular, la idea detrás de la palabra, la vivencia biográfica disfrazada, el meollo de la razón que mueve el libro como si fuera una masa compacta que apuntara hacia un centro único e ideal. Tampoco pretendo llegar a un juicio de valor expreso respecto de la belleza o el logro poético del libro. Haber escogido un léxico híbrido de artes, conjuntos culturales y géneros literarios distintos da un indicio, a mi modo de ver, claro, del sincretismo estético que Lorca quiere practicar. El tono que unifica este eclecticismo de fuentes de inspiración es la adhesión del poeta a un mundo no folklórico, no emergente desde los fondos de un alma unívocamente andaluz o gitana. La

* Con la palabra "diálogo" no me refiero a la terminología bajtiniana. En cada uno de los textos donde aparece el fenómeno de un intercambio discursivo entre dos o más fuentes de voz aclaro la particularidad de las condiciones en las que el diálogo se efectúa. Por la dificultad genérica de la lírica y por los matices específicos de cada uno de los diálogos que se entablan en el *Poema del Cante Jondo*, no ayudaría en nada un intento de conceptualización, aun más, siendo la palabra aquí usada en sentido no teóricamente específico.

geografía, los personajes, las series de actuaciones, las imágenes petrificadas, los conocimientos especializados que en el libro se despliegan, la fenomenología de los objetos, la evolución de los caracteres aislados que se van incluyendo en una comunidad, la resemantización de actos, nombres u objetos símbolos, el ir desde el paisaje hacia su poblador, la ubicación temporal y espacial de los episodios, los climas emocionales, entre otros elementos que emergen del análisis de cada un poema, no pueden ser sólo eslabones de una cadena lineal, surgida de la experiencia hecha abstracción discursiva, ni de la conversión de la materialidad del mundo y del yo en idealidad de la palabra. Cada uno de los elementos que acabo de mencionar existe matizado por la axiología que ha impreso sobre él la manera de ser tratado por el yo lírico, la actitud que el yo lírico guarda frente a ellos significa la valoración adjudicada, da el tono de simpatía o de aversión que el yo experimenta frente a la imagen, ya no descrita, sino vivida.

Entre el primer capítulo y el del análisis del *Poema...* la relación no se delinea como la aplicación de un método expuesto con anterioridad. Lo que rige mi lectura del libro de Lorca, como también el análisis de sus conferencias, es un intento por contrarrestar la fuerza de la interpretación simbólico-idealista. No concibo a Lorca como un genio en búsqueda de verdades últimas, no creo que sus poemas apunten sentidos trascendentales, no puede haber un espíritu andaluz que Lorca desentraña por medio de su poesía. Espero que con el análisis quede claro que mi búsqueda va orientada hacia entender de qué manera se juntan en el *Poema del Cante Jondo* ideología, estética y circunstancia histórica del poeta. Es decir, quiero aclarar las vías de acceso de la realidad que hacen particular la visión que el poeta tiene de esta tradición que ni por nacimiento ni por clase social le pertenece, a pesar de ser una de las esferas circunvecinas de su entorno más inmediato. Lorca elige ser parte de la tradición del cante jondo, no la hereda. Por lo mismo nace en ella de manera consciente y voluntaria. Los procedimientos líricos que dan a la luz este particular doble de Lorca que es el yo lírico del *Poema...* y cada una de sus características guían mi análisis, esto es la búsqueda de la forma arquitectónica del yo lírico.

La concreción del tono axiologizante, que no puede ser descubierto sino por medio de las modalidades discursivas y genéricas particulares en las que se manifiesta en cada poema, es también la finalidad de mi búsqueda analítica. A partir de este tono se completa la imagen del yo y del mundo que forja, sin él ambas instancias se vuelven radiografía de un organismo vivo, estructura, esencia, pero no actualidad en proceso. ¿Cómo se relaciona el yo con el mundo que crea? ¿Cómo resemantiza los elementos ideales de su geografía, de su tradición culta y comunitaria para volverlos acontecimiento? Temporalidad, espacialidad, caracterización de personajes, diálogos, actos, ficcionalización de entes históricos, versiones apócrifas de actos religiosos, y todo esto en función de una imagen personal del cante jondo se encuentran en el libro de Lorca. Pero esta imagen no está ahí como monumental plasmación del genio del poeta. Se encuentra como contrapropuesta en un mundo de negación de la cultura tradicional. En las conferencias sobre el cante, Lorca expone la gloria cultural de una tradición, se enorgullece de ella como si fuera parte de ella. En los poemas Lorca-creador se hace efectivamente parte de ella, se incluye actuando en las entrañas artísticas de su mundo. Esta inclusión personal, actante, de intercambio y estremecimiento, crea el eje sobre el que se despliega el yo lírico en el *Poema del Cante Jondo*, tan lleno de tópicos jondos: conjunto de un empirismo sensorial similar a la experiencia de alguien deseoso por conocer un mundo lleno de incógnitas, más allá de los contornos emblemáticos, más acá de la esencia. La arquitectónica del yo lírico se concretiza en esta factualidad del intento poético que opera tanto de Lorca hacia su poesía, como desde ella hacia el mundo que la recibe.

CAPÍTULO I

SOBRE LA FORMACIÓN GENÉRICA DE LA LÍRICA MODERNA

Lo que se encuentra más allá de su positividad.
 llámeselo sentido, esencia, valor expresivo o
 función, permanece invisible a la mirada
 positivista, solo la teoría puede hacerle justicia.

Peter Szondi. *Poética y filosofía de la historia I*

La lírica, como género literario, ha sido objeto de preocupaciones definitorias múltiples.¹ Para lo que hoy se conoce genéricamente como lírica moderna, el romanticismo fue un momento clave de producción y teorización.² un parteaguas, a partir del cual se han acumulado características que definen un horizonte conceptual sobre el que se proyectan tanto la creación de los poetas líricos de este siglo como los intentos teorizantes de sus coetáneos críticos literarios. Uno de los rasgos predominantes para la diferenciación del género frente a otro tipo de discursos ficcionales es la presencia de la voz que “canta”. Si bien no es un rasgo exclusivo del romanticismo, es a partir de este movimiento cultural que la voz lírica se concibió como un “yo” autocontemplativo y solitario, en aquel entonces de genio casi natural aunque agobiante, en tensión ideológica con la naciente modernidad urbana.³ después como maldito y marginal respecto de la

¹ Sobre un repaso sinóptico y documentado de las acepciones del término lírica, véase *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, Alex Premingen and T. V. Brogan (eds), New Jersey, Princeton University Press, 1993, s.v. lyric. En el artículo se hace mención a las diferentes acepciones del término en relación con su origen, genérico y etimológico, relativos al *melos*, a la evolución semántica de la palabra, al desarrollo histórico-literario del género y al estado de la cuestión en la modernidad tanto de creación como teórica; en adelante el libro será citado por *The new Princeton encyclopedia...*

² La importancia de los Románticos para las distintas categorizaciones o intentos teóricos de dilucidar las características del género se ha afirmado de la siguiente manera: “[...] when the romantic movement came, with its championing of lyrical modes, terminological confusion continued in the equation of ‘lyric’ with ‘poetry’ by Wordsworth, Goethe, Coleridge, Poe, and other poets and theorists”; (*ibid.*, s.v. lyric); el subrayado mío. Por su parte, M. H. Abrams sostiene que “[t]he resort to the lyric as paradigm for poetic theory [...] was of course accompanied, in the romantic period, by a cultivation of this form to a degree, and in a variety of excellence, which was without precedent in literary history”, (*The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 98); en adelante las referencias a este libro se darán por *The mirror...* y el número de página.

³ “El origen de esta idea [el carácter hamletiano del yo que se concentra en sí mismo] reside sobre todo en el irresistible impulso a la *introspección*, en la manía de la autocontemplación de quien tiende a

cultura burguesa, en otros momentos como juguetón e irresponsable o comprometido y sobrio. Otra característica de la lírica moderna es cierta vaguedad en la concreción de coordenadas espaciotemporales —también herencia del romanticismo—⁴ que, combinada con la existencia única y particular de la voz enunciativa —la mayoría de las veces—, resulta propicia para argumentar la falta de suceso y de transformación, y por lo mismo la fragmentariedad enunciativa. Estos cuatro elementos se conectan directamente con lo que ha sido la piedra de toque para gran parte de las teorizaciones modernas sobre el género: el qué y el cómo de la representación lírica. Propongo aquí la revisión de cada uno de los siguientes elementos: “yo” lírico, acronotopía, falta de acontecimiento,⁵ y fragmentariedad discursiva, como puntos de partida para el replanteamiento de la especificidad estética del género.⁶ El marco dentro del cual adquieren valor significativamente teorizante estos elementos es el de la forma arquitectónica concebida de la siguiente manera:

En ella el momento del valor aparece condicionado no por el principio fundacional, sino por el único lugar que ocupa el objeto en la arquitectónica concreta de un acontecer, desde el puesto singular del sujeto participativo. Todos estos momentos aparecen como momentos de la unicidad concreta del hombre. Aquí se funden lo espacial, lo temporal, lo lógico, lo axiológico, plasmandose en su unidad concreta [...] confrontandose con un

considerarse a sí mismo como un desconocido, como un extraño inquietante y lejano. Todo esto puede verse como un intento de evasión que evidencia la incapacidad del individuo romántico de adaptarse a sus propias condiciones históricas, sociales y existenciales”. (Alfredo de Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, tr. Mar García Lozano, Madrid, Tecnos, 1992 [1984], p. 50).

⁴ Véase la tensión entre espacio/tiempo y ser humano en *ibid.*, pp. 52-54.

⁵ Designo con el término “acontecimiento” una imagen de suceso cuya cronotopía, relativa a la de la voz que enuncia, se crea implicando el incentivo para una visión particularizada que traza contornos de identidad propios y ajenos: a la vez que el yo forja el espacio y el tiempo de lo otro —acción, personaje, objeto humanizado, naturaleza actante— por medio del discurso, es definido por ellos, porque adquiere un tono emocional y volitivo específico, una actitud estética y ética de unidad y unicidad. El acontecimiento para Bajtin abarca cualquier rasgo de exterioridad e interioridad para la creación de una identidad ajena al autor, pero también el entorno objetual y el horizonte total a partir de los que se crea y proyecta respectivamente la otredad; el término no coincide con trama, episodio o argumento, los cuales rebasa por todo su peso estético dentro de la terminología del teórico ruso, implicando la radical exotopía del autor frente al acontecimiento y, por lo tanto, su actitud axiológizante. Sobre esto véase M. M. Bajtin, “Autor y personaje”, en *Estética de la creación verbal*, tr. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 6a edición, 1995, pp.13-123; en adelante citas o referencias al libro serán indicadas por *Estética...* y la página correspondiente.

⁶ No considero ninguno de estos elementos fenómeno homogéneo y transhistórico, así que la mayoría de mis consideraciones girarán en torno a la temprana producción poética de Lorca y las teorías de la lírica moderna.

centro valorativo concreto; se le subordinan no sistemática, sino arquitectónicamente, cobran un sentido y se localizan a través de él y en él.

No obstante la heterogeneidad de la práctica textual, para hablar del “yo” dentro de la lírica y del papel que desempeña, en cuanto rector de todos los hilos discursivos, es necesario tomar partido respecto del juicio de autoridad que respalda al yo en un marco sociocultural y estético, de este concepto que instituye la validez de una sola voz discursiva y, por consiguiente, hablar de la relación entre esta instancia y los demás elementos activos en cuanto participantes en el acontecimiento estético de un texto lírico. Obviamente, concibiendo la lírica como parte de un conjunto estético, se debe conceder que, aun dentro de su especificidad, el género se rige por principios estéticos más amplios. Si bien, por una parte, no hay ni homogeneidad en la producción textual ni elementos transhistóricos que vuelvan el género una expresión estereotipada de ciertas estrategias textuales performadas por todos sus representantes, y, por la otra, tampoco existe una visión teórica que conciba elementos inamovibles en los textos líricos, hay en la crítica ciertas consideraciones permanentes y solidificadas de tanto haberse repetido y ponderado. Ubicar teóricamente y, por razones obvias, de manera elemental, estas consideraciones dentro del marco más amplio de la estética da la ventaja de materializar las tendencias especulativas antagónicas, para luego poder encontrar razones de suficiencia y conclusividad en los planteamientos que respectan específicamente la lírica.

Sobre la relación entre el “yo” y su objeto estético dentro de los márgenes de la estética idealista, Erwin Panofsky afirma que, a lo largo de los siglos que el arte partía de este tipo de presupuestos,

la actitud del sujeto con respecto al objeto se interpreta unas veces como una mera reproducción imitativa, otras como una creación constructiva llevada a cabo por Ideas innatas, y, finalmente, otras, como una abstracción que elige entre los elementos dados y sintetiza lo elegido. Tanto en una como en otra (*sic*) se evidencia la constante vacilación entre estas distintas posibilidades y la insoluble dificultad de demostrar —sin recurrir a una instancia trascendente— el acuerdo necesario entre lo sensiblemente dado y el

⁷ M. M. Bajtin, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, tr. Tatiana Bubnova, Barcelona/San Juan, Puerto Rico, Anthropos/EDUPR, p. 78; en adelante citas o referencias al libro serán indicadas por *Hacia una filosofía...* y la página correspondiente.

conocimiento, a menos que se suponga una 'cosa en sí' con la que la representación intelectual, ya sea esta simple reproducción o libre creación, realmente solo pueda y deba concordar cuando cualquier tipo de principio divino garantice la necesidad de este acuerdo.⁸

Aquí no me interesa la dimensión imitativa de lo dado o creativa para lo planteado, que pudo haber sido consecuencia de la verticalidad de la Idea en el concepto de belleza y verdad para el artista en distintos momentos históricos, sino la función expresiva del objeto artístico respecto de algo inmanente en él como la Idea⁹ y, a partir de esto, la manera de delimitar la concepción de funcionalidad del "yo" frente al sentido originario y último de su obra —lo mismo valdría decir, siguiendo la paradoja, sentido primero y teleológico.¹⁰ Esta función expresiva ha logrado configurar el destino del "yo" contemplador y de su actitud estética frente a su objeto: el mundo, como forma, está

⁸ Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, tr. María Teresa Pumarega, Madrid, Cátedra, 1977, p. 111.

⁹ Creo que en sí, la presencia de este concepto clave para el idealismo occidental tiene un trayecto que por más que se quiera dado, pertenece a la esfera de lo creado. Es decir, las Ideas platónicas fueron concebidas para resolver problemas especulativos, pero el auge de esta tendencia filosófica hizo que pasando por distintas elaboraciones, las Ideas se volvieran un estrato inmanente de devenir, siempre en tensión con las preocupaciones de varias épocas. Sobre las elaboraciones del concepto de la Idea y su trascendencia para la filosofía y el arte desde la antigüedad clásica hasta el Renacimiento véase *ibid.*, *passim*. Si la presencia de la Idea en el mundo se considera inmanente y no relativa a una perspectiva filosófica, se pierde de vista la fuerza coercitiva de los planteamientos polarizantes y teleológicos de la metafísica occidental y la artificialidad de los sistemas de oposiciones derivados. Por el contrario, el binarismo dialéctico se desbarata si la Idea se considera parte de la esfera de lo planteado y sus derivaciones, parte de lo creado, sin que esto signifique ignorar que su trascendencia en el pensamiento moderno la ubica acriticamente en la esfera de lo dado.

¹⁰ Con el término "estética expresiva" Bajtin designa la tendencia filosófica que sostenía la naturaleza dual del objeto estético, partiendo de la dicotomía entre idea y materia, y otorgando a la primera el valor rector para la apreciación de eficiencia artística en una obra de arte. Bajtin considera que esta tendencia se representa por dos tipos de teorizaciones: a) la idealista y b) la psicologista. Ambas corrientes pierden lo que en Bajtin es fundamental para la creación estética: la extraposición del autor contemplador, designada en otras traducciones de textos bajtinianos con el término "exotopia". La estética expresiva idealista sacrifica la exotopia fundante en función de la conciencia única; mientras la psicologista la hace desvanecerse en aras de la empatía; *Estética...* pp. 63-73. En una versión distinta del artículo citado, Bajtin define la exotopia y su función, a partir de un poema de Pushkin, de la siguiente manera: "la posición en que se encuentra el sujeto estético —lector y autor en cuanto creadores de la forma— de la cual emana su actividad artística formadora, puede definirse como una *extraposición temporal, espacial y semántica* con respecto a todos los momentos, sin excepción alguna, del campo arquitectónico interno de la visión artística, lo cual hace posible abarcar por primera vez toda la arquitectónica: valorativa, espaciotemporal, semántica por medio de la actividad equitativamente afirmativa y unificadora"; ("Autor y héroe en la actividad estética", versión ampliada, tr. Tatiana Bubnova, manuscrito, p. 76).

engendrado sobre el principio de la representatividad del contenido espiritual que lo recorre, y cuyo reto de descubrimiento y plasmación estéticos permanecen transhistóricamente dentro de los propósitos del yo-artista. La forma es una dotación del contenido. Lo que el artista forja es la presencia del contenido en el material: el artista vivifica el material formal impregnándolo de este contenido ideal.¹¹ Por lo tanto, la actitud creadora del "yo" frente a su objeto artístico es doble: primero, heurística y, luego, dinámica. Descubrir una esencia y domar el material en cierta forma que corresponda, a manera de una máscara transparente, al espíritu en el que la esencia habita. Dicha postura está apoyada en principios de ética que rigen más globalmente la praxis del "yo" actualizada en el mundo, desde el principio de la relación *yo-para-mí* y *otro-como-yo*,¹² cuyo valor es de descubrimiento de la esencia propia del sujeto espiritual que se enfrenta con la materia, subrayando continuamente su lucha para imponersele.

Según Hegel, si bien el arte tiende en general a estos fines, no significa que todas las artes puedan lograrlos con igual eficiencia.¹³ Dependiendo de la incidencia de lo material en la expresión estética y, por lo tanto, de la yuxtaposición y rivalidad entre materia y espíritu, fundamentada en la especificidad de cada una, las artes se clasifican respecto de su representatividad del espíritu en el siguiente orden axiológico: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. La poesía "en virtud de su carácter de espiritualidad, está libre de todo contacto con la materia".¹⁴ En lo anterior reside también el valor universal de la poesía, que se desprende del material con el que trabaja: el lenguaje.¹⁵ La

¹¹ Dentro de las exigencias de la estética idealista, lo dicho tiene su correspondencia homologizante en la actitud estética del receptor, cuyo destino es desentrañar en la obra lo que de ideal tiene encerrado en la forma material.

¹² Sobre esta relación, véase nota 78.

¹³ G. W. F. Hegel, *Estética*, tr. Hermenegildo Giner de los Ríos, Barcelona, Alta Fulla, ed. facsimilar, 2 vols., 1988, tomo II, p. 220; renunciando a las formas sensibles del mundo externo al alma, la poesía se eleva a un nivel más espiritual que el resto de las artes.

¹⁴ *Ibid.*, tomo II, p. 212.

¹⁵ El espíritu radica en la palabra por medio de la unión entre sonido e idea y, así, en poesía el logro estético se hace efectivo de la siguiente manera: "el espíritu se manifiesta, pero no quiere ya encontrar en el sonido, fenómeno sensible a pesar de su carácter ideal, su existencia real; solo la busca ya en sí mismo, a fin de expresar el pensamiento tal como se forma en el foco interno de la imaginación", (*ibid.*, tomo II, p. 215)

poesía "es el espíritu que *habitando su propia esfera*, no sale de ella sino para tomar del mundo sensible un signo que permanezca distinto del pensamiento mismo".¹⁶ Pero aun

¹⁶ *Loc.cit.* (el subrayado mío). Aquí se puede apreciar una veta de la orientación que ha servido de base para una concepción immanentista de la poesía. El idealismo hegeliano concibe la poesía como puramente espiritual, llegando al extremo de considerar la clara materialidad del lenguaje como insustancial: "si es cierto que el pensamiento se separa así de la forma sensible ¿cuál será en la poesía, a falta del sonido, el elemento exterior y objetivo del cual no puede prescindir el arte? Responderemos simplemente: la representación interior, *la imagen presente en el espíritu*. Las formas espirituales sustituyen aquí las formas sensibles. Estos son los materiales a que el poeta debe dar forma como anteriormente el artista daba forma al mármol, al marfil, al color y a los sonidos musicales. La imagen, la intuición, la sensación, etc., son las formas específicas bajo las cuales cada asunto es concebido y representado en la poesía. Esos son, ciertamente, los verdaderos materiales a que el poeta ha de dar forma artística: los sonidos y las palabras no son más que accesorio. Los objetos que representa la poesía deben, sí, sin duda, ser puestos ante nuestra vista: pero este espectáculo se opera de un modo puramente espiritual. El espíritu se encuentra así enfrente de sí mismo y en su propio territorio. El lenguaje no es para él más que un medio de transmisión exterior y un puro signo con el cual su pensamiento no se confunde, replegado como está sobre sí propio". (*ibid.*, tomo II, pp. 215-216). La naturaleza de las formas que concibe y representa la poesía es unívoca, inmanente, inalterable: su sentido, al no tocar ni ser afectado por la materialidad representante, es perenne. La concepción de Hegel pertenece todavía a un nivel presemiótico del lenguaje, pero sus implicaciones llegan hasta las teorizaciones modernas. Sobre el material de la poesía se ha escrito demasiado. Los primeros en encontrarle cierta especificidad desde el punto de vista lingüístico fueron los formalistas. El arte como artificio, la desviación de la norma lingüística, la función del texto literario y el extrañamiento en la recepción, fueron claves de categorización para ellos; véase, Boris Eichenbaum, "La teoría del método formal", (Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, tr. Ana María Nethol, México, S.XXI, 4ª edición, 1980, pp. 21-54). Lotman, por su parte, consideró como piedra de toque para una conceptualización diferencial del lenguaje poético la cantidad de información transportada por él: *Estructura del texto artístico*, tr. Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, Colección Fundamentos 58, 1988 [1970], pp. 32-36. Fernando Lázaro Carreter matiza la opinión de los formalistas, manteniendo y subrayando la diferenciación del lenguaje poético del ordinario, haciendo hincapié en elementos como extrañamiento, irrealidad, renacimiento de vocablos y de sentidos con una función específicamente poética y sublimada: "El lírico quiere reintegrarlas [se refiere a las palabras] a su esencia", y sigue más adelante: "Pero el lírico, para hacer su mensaje más sorprendente, y sobre todo, para hacernos ver como él ve, ha de arrancar las costras de la costumbre a lo cotidiano, trasladándolo al mundo transreal lo que le obliga a una mudanza paralela del lenguaje"; (*De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 56). Bajtin polemiza con la concepción formalista del lenguaje, la que considera incapaz de constituir como objeto de su estudio el objeto artístico. Las razones que da son: 1) la forma concebida como forma del material, no explica de ninguna manera el valor estético de la obra; 2) la estética material no logra diferenciar entre el objeto estético y la obra externa, entre los distintos elementos de la obra de arte y no logra establecer sus relaciones; 3) la estética material confunde formas arquitectónicas y composicionales; 4) la estética material es incapaz de delimitar lo estético fuera de su concreción artística, y finalmente, 5) no puede dar cuenta de la historia del arte. La crítica de Bajtin es radical y surge de una voluntad de anular el viejo dilema de la estética que se planteaba como escisión y rivalidad entre contenido y forma. Así, Bajtin se convierte en un parteaguas, replanteando la naturaleza estética del texto literario, a partir de conceptualizar sus componentes, las relaciones entre ellos y la labor del crítico literario en cuanto exegeta; (M. M. Bajtin, "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria", en *Teoría y estética de la novela*, *Trabajos de investigación*, tr. Helena S. Kriukova y Vicente Cazarra, Madrid, Taurus, 1989, pp.

dentro de lo que se considera como poesía, el grado en que esta espiritualidad se logra es distinto. En la épica y en el drama el foco de interés se ve desplazado hacia las acciones y/o las representaciones de actos, respectivamente; así el discurso se sustrae a la subjetividad y se forjan condiciones particulares que pueden distraer el espíritu de su búsqueda esencial; lo último sólo se logra con extrema intensidad en la lírica, en la que

[...] separándose el espíritu de los objetos, se repliega en sí mismo, mira en su propia conciencia y satisface la necesidad que le solicita de representarse, no la realidad exterior, sino sus propios sentimientos, sus reflexiones, sus impresiones, en una palabra, el fondo de su pensamiento y los movimientos de su vida íntima. Por otro lado, para que esta revelación del alma no se confunda con la expresión accidental de los sentimientos comunes, y afecte la forma del pensamiento poético, es necesario que las ideas y las impresiones que el poeta describe, sin dejar de ser personales, conserven un valor general, que sean los sentimientos verdaderos de la naturaleza humana para los que la poesía crea, de una manera viva, una expresión igualmente verdadera”.¹⁷

Es pues, cierta naturaleza no bien definida, resultado de una axiología apriorística, lo que otorga estatuto independiente al lenguaje de la lírica en su relación con el acto de representar sin ataduras mundanas el espíritu. Para Hegel el estado discursivo de la lírica

20-30); en adelante las referencias a este libro se darán por medio de *Teoría y estética...*, y el número de página. Las objeciones de Bajtin son reveladoras de lo que para él es el objeto artístico: “[...] lo que representa [la] obra cuando el artista, y el que la contempla, orientan hacia ella su actividad estética. [...] *el contenido de la actividad (de la contemplación) estética dirigida hacia la obra constituye el objeto del análisis estético*”, (*ibid.*, p. 23). A pesar de lo que se intuye con una lectura descontextualizada de la cita, lo que aquí se implica, portando todo el valor diferencial de la concepción bajtiniana, es el condicionamiento de la “actividad estética”, planteado desde un punto de visto sociohistórico.

¹⁷ Hegel, *op. cit.*, tomo II, p. 399. La transmutación de lo íntimo a lo universal y válido para todo sujeto se basa en la verdad que encierra el sentir del poeta, sentir común por su contenido, aunque sólo expresable espiritualmente por medio de las fuerzas del genio: la lírica es intimista, espiritual y subjetiva; estas características aparecen como inherentes al género y lo distinguen de otros como la epopeya. Para que lo íntimo se vuelva universal debe haber en la intimidad del ser humano algo inmanente, común a todos, que se representa por el espíritu. Esto a su vez genera la identificación del yo con el otro, típica del monologismo idealista y de la unidad del espíritu. Hay quien identifica este monologismo idealista con el monologismo lírico, véase F. Rosenzweig, en Vitali Makhlin, “Una risa invisible al mundo”: La anatomía carnavalesca de la Nueva Edad Media”, tr. Tatiana Bubnova, *Acta Poética*, 18 (1997), p. 59. Este tipo de visiones herederas del idealismo, en la esfera de la teoría literaria, ha promovido acepciones como la siguiente: “De este modo el texto artístico se crea como un signo único, de contenido particular, construido *ad hoc*. A primera vista esto contradice la conocida tesis de que los elementos repetidos que forman un conjunto cerrado pueden servir para transmitir información. Sin embargo, la contradicción es sólo aparente. Primero, porque [...] la estructura ocasional del modelo creada por el escritor se impone al lector como lenguaje de su conciencia. *Lo ocasional se ve sustituido por lo universal*”, (Yuri Lotman, *op. cit.*, p. 35), el subrayado mío.

obedece a la elevación espiritual que ésta logra.¹⁸ Por lo mismo, el filósofo supone una evolución en la expresión del espíritu, que es de índole histórica:¹⁹ el lenguaje poético

¹⁸ Hegel afirma: “[e]l arte debe colocarnos, desde todos los puntos de vista, en otro terreno que aquel en que nos encontramos, ya en la vida común, ya en el pensamiento religioso, ya en las especulaciones de la ciencia. Ahora bien, en lo que atañe a la dicción, no puede hacerlo sino en cuanto crea también otro lenguaje que aquel a que estamos ya acostumbrados en las esferas precedentes”, (*op. cit.*, tomo II, p. 271). En relación con la teoría literaria del siglo XX, estamos frente al anuncio de la diferencia entre lenguaje comunicativo/ordinario y lenguaje poético.

¹⁹ Considero pertinente en este momento hacer una aclaración respecto de la dialéctica y su visión histórica sobre el arte. El concepto de lo bello para Hegel no es inalterable ni estático; la pugna entre la idea y la forma producen la historia del arte: “De esta manera, el concepto de lo bello como centro de fuerzas mantiene a la estética en movimiento constante, y ese movimiento es el desarrollo del arte. Sistema e historia conciden”, (Peter Szondi, *Poética y filosofía de la historia I. Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*, tr. Francisco L. Lisi, Madrid, Visor, 1992, p. 106). Dentro del pensamiento hegeliano, las tres posiciones de tesis, antítesis y síntesis atañen con mayor fuerza los procesos formales en el arte. Es decir, la idea, si bien particularizable en tanto idea actualizada en el mundo, lleva en germen su inmanencia y se erige como elemento en común de sus realizaciones. Lo que se desenvuelve como proceso dialéctico es el esfuerzo ejecutado por medio de la forma. La historicidad del arte no se puede plantear más que en términos metafísicos, en los que se subordina la materia a la idea. Así la historia del arte se vuelve una serie de intentos formales sobre el material, cuyas finalidad y pertinencia se subvagan a la expresión de la idea. La filosofía de Hegel se ha considerado como un giro radical en el idealismo, ya que, en función de sus planteamientos sobre la dialéctica, se introduce en los esquemas metafísicos el factor de la historicidad y de las relaciones entre el espíritu y el devenir espaciotemporal de la cultura. Sin embargo, Hegel no duda de lo absoluto del espíritu: éste es el punto de partida de su visión dialéctica, lo mismo que su meta. Así, los procesos históricos —y por lo tanto los artísticos— se rigen por la idealidad que impide una relación de trascendencia de la materia sobre la idea. Los procesos históricos para Hegel llevan la marca de una oposición ideática que, por medio de la alienación formal y el enriquecimiento del concepto, tiende a restituirse en su totalidad y unicidad de manera programática, aunque no determinista a la manera del materialismo histórico. Por lo mismo, la visión diacrónica de Hegel, si bien revolucionaria desde los presupuestos del idealismo platónico, en el que la Idea se ubicaba fuera del mundo, nunca abandona el esencialismo típico de este camino especulativo. En el mundo del arte, lo anterior no puede más que proporcionar las seguridades sobre el valor de la esencia que permea y hace espiritualmente activa la apariencia. A pesar de que el filósofo alemán supone una evolución estética respecto de las teorías de Baumgarten y de Kant, quienes no otorgan al arte más que un nivel de percepción sensible y no cognitivo, sino realmente existente, en ninguno de los tres aparece lo que determinaría una verdadera valoración del objeto artístico en su totalidad, esto es, en su naturaleza múltiple de combinación irreductible de idea, materia y producto cultural-cognitivo —en sus propios términos—, en tanto relacionado con la historicidad de su momento de constitución objetual, y portador de significaciones conexas, inherentes a su función estético-ética. Sobre la función de la delimitación del arte en el espacio que ocupan espiritualmente la sensibilidad y la intuición en el ser humano, para los dos filósofos mencionados, véase Benedetto Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, tr. Ángel Vegue y Goldoni, prólogo de Miguel de Unamuno, Madrid, Francisco Beltrán Librería española y extranjera, 1926, pp. 243-249, 299-309 y Alfredo de Paz, *op. cit.*, pp. 101-103. Baumgarten concibe lo bello como lo que se percibe sensiblemente, creando una reacción estética al sujeto receptor por transportar la idea en su materia; por su parte Kant, si bien niega la existencia real, material y apariencial de lo Bello, lo ubica dentro de la

mantiene una relación de dependencia con su tradición artística y con su entorno cultural. Sin embargo, la historicidad del fenómeno se debe entender aquí sobre la base dialéctica que lleva en germen la yuxtaposición de lo absoluto del espíritu —objeto de la búsqueda artística— frente a la inercia de la forma sensible —propiciadora de una razón de pugna y sintéticamente superada al final.²⁰

El lenguaje que utiliza el poeta lírico es el de mayor eficacia para el desprendimiento del mundo real, el más adecuado a la función epifánica de los textos poéticos: este lenguaje expresa la subjetividad y la intimidad en búsqueda del misterio: “al poeta es dado sobre todo descender a las profundidades más íntimas del alma y descubrir sus misterios”.²¹ Así, el discurso, su significado y su agente personal se enaltecen y dignifican. El yo, como genio, se aparta constitucionalmente del mundo por vía de la poesía, se retrotrae hacia su conciencia, se encierra en una esfera más elevada y habla

esfera de las intuiciones no trascendentales, otorgándole un valor metafísico en cuanto que lo Bello, participando de la imagen natural, se hace patente para el ser.

²⁰ La estética programática de Hegel en relación con la poesía es ilustrativa en relación con lo anterior: “1.º Que el asunto no sea concebido ni bajo la forma del pensamiento especulativo, ni bajo el sentimiento incapaz de expresarse mediante palabras, ni con la precisión de los objetos sensibles; —2.º Que se despoje, al entrar en el dominio de la imaginación, de las particularidades y de los accidentes que destruyen su unidad, y del carácter de dependencia relativa de las partes que pertenecen a la realidad finita. La *imaginación poética* debe, en este respecto, mantenerse en el justo medio entre la generalidad abstracta del pensamiento y las formas concretas del mundo real, como hemos aprendido a conocerlas en las artes figurativas; —3.º Debe, por otra parte, satisfacer las condiciones que hemos impuesto a todas las creaciones de arte, es decir, ser su objeto propio, permanecer libre, y todo lo que concibe, modelarlo con un fin puramente artístico y contemplativo, como un mundo independiente y completo en sí; porque sólo entonces la obra de imaginación forma un todo orgánico, que, con apariencia de una estrecha unión en todas sus partes, permanece, no obstante, libre de la relación de mutua dependencia que caracteriza a la realidad prosaica”. (*op. cit.*, tomo II, pp. 217-218). En el primer punto, el filósofo concibe la poesía como un espacio imaginario carente de especulación, de formas sensibles y de sentimiento bruto; en el segundo punto, señala la autonomía del arte, su alejamiento de la realidad en sus formas no intencionales en cuanto no unitarias; y en el tercer punto, se afirma la unidad de la obra como imprescindiblemente separable de la realidad concreta —fragmentaria y accidental— que rodea la contemplación. Así, el fin artístico en la poesía se logra colateralmente a su no dependencia del mundo; esto es, la función de la poesía —y en general del arte— es crearse con base en un centro ideal que, al ser incentivado en toda su espiritualidad autodelimitada, en “el desarrollo del espíritu absoluto”, (véase Peter Szondi, *op. cit.*, p. 171), logra despojar de lo mundano, sensible, particular, por lo mismo, carente de unicidad de manera programática, y no totalmente coherente, todo lo que tocara, para volverlo poético/artístico, significantes que apuntan, connotativamente en la terminología hegeliana, a lo esencial.

²¹ G. W. F. Hegel, *op. cit.*, tomo II, p. 250.

sobre cuanto constituye la universal preocupación del ser humano. Su discurso esta hecho de los materiales de la imaginación, y su trascendencia se da en terminos de la superacion de lo particular: se extiende en todas direcciones y así atañe lo esencial en todo momento, en cualquier espacio.

Finalmente, para que la lirica se desprenda del mundo real hacia la esfera del espíritu, es obvio que se tiene que despojar de la representación de cualquier tipo de acción. Esto es, debe erigir el sentimiento y el pensamiento subjetivo como eje central de su discurso. En casos en que un texto lírico representa actos, éstos, según Hegel, no funcionan sino como detonadores y pretextos para que el poeta exprese su sentir particular: “El *tóndo de la obra* lirica no puede ser el desenvolvimiento de una acción en que se refleje todo un mundo en la riqueza de sus manifestaciones, sino el alma del hombre; es mas: del hombre como *individuo*, colocado en situaciones individuales, con sus juicios personales, sus alegrías, sus dolores, su admiración, etc.: en general, todos los sentimientos que es capaz de experimentar”.²² Pero para que estos sentimientos logren estatuto estético de expresión deben ser regidos por la axiología de valores universales. Esta postura caracteriza la crítica de Hegel a la exacerbación del sujeto creador durante el romanticismo.

Para el filósofo alemán, lo bello forma parte de lo verdadero, es decir, pertenece a lo esencial de la naturaleza de lo divino, del todo. El hombre en su valor de vida íntima es la máxima expresión de la verdad.²³ y en la poesía lirica “el hombre, en su naturaleza íntima, deviene él mismo obra de arte”.²⁴ De alguna manera lo que va implicado aquí es la posibilidad que tiene la lirica de llegar a la expresión más honda de lo estéticamente verdadero, tan sólo porque se formula por medio de un yo —ideal del hombre— que parece no necesitar a nadie más para llegar a su expresión. El intimismo lírico se vuelve valor: el monologo, vía de descubrimiento de las esencias: la falta de pragmatismo. llave

²² *Ibid.*, tomo II, p. 401.

²³ *Ibid.*, tomo I, p. 210.

²⁴ *Ibid.*, tomo II, p. 410.

de oro para abrir todas las puertas cerradas a la expansión egocéntrica, a causa del estorbo que para el asceta estético son el otro y el mundo.²⁵

Según la estética hegeliana, la experiencia concreta que se encuentra detrás de la expresión se pasa a un segundo plano, y el expansionismo discursivo de la idea tiende a ocupar tanto el espacio representado como el de la representación. Sólo en el terreno de la dialéctica se puede crear la base reconciliatoria de la tensión en un conflicto expresado en estos términos o en otros colaterales o paralelos, como: idea vs palabra, conciencia vs realidad, apertura vs límite y, por supuesto, “yo” vs “otro”:

la diferencia espacial entre las situaciones se separa *designando* (con la voz) el propio punto de partida para el otro. Esta designación no significa fijar un lugar en el espacio sino más bien anunciar su *superación* como espacio propio, participársela a otros, del mismo modo que la voz significa una proyección de la espacialidad corporal a una temporalidad incorpórea partiendo de un punto que meramente *designa* la procedencia de la voz y que niega el espacio como extensión.²⁶

Partiendo de una concepción más general sobre el lenguaje, entre el yo y el otro, dentro de la intencionalidad genérica de la poesía lírica —en tanto constituye el discurso literario más subjetivamente asumido como voz propia— desde el siglo XIX y la estética hegeliana, el lazo se crea promovido por la eficiencia de la voz cuyo fin es rebasar, trascender su limitación individual, al eliminar todo lo que de propio hay en ella en función de una comunión incondicional con el otro —pero con un otro que es esencialmente el mismo. La eliminación de lo corpóreo, elemento tangible de la existencia, crea así el ambiente propicio para la no distracción del sentido que, además de disolver su propia atadura con el espacio, tiene obligatoriamente que ser compartido por una instancia igual de incorpórea, es decir, por alguien cuya identidad no se vincula a

²⁵ La visión quintaesencial que caracteriza las aproximaciones de Hegel a la lírica se volverá a encontrar, matizada ciertamente, en textos teoricoliterarios de orientación varia, producidos en el siglo XX, y más adelante se verá la función de elementos tales como la relación cancelada entre la lírica y el mundo real con la correspondiente falta de compromiso con la realidad ideológica; la intimidad y subjetividad trascendente del yo lírico; el espacio espiritual y elevado que ocupa el ejercicio discursivo de la lírica; la expresión de lo absoluto, puntos que se conceptualizan en el texto hegeliano y que repercuten en la teorización actual sobre el género.

²⁶ Simon Josef, *El problema del lenguaje en Hegel*, tr. Ana Agud y Rafael de Agapito, Madrid, Taurus, 1982, p. 89.

nada tangible. La voz-conciencia cobra, así, estatuto uniforme de verdad válida y es susceptible de ser repetida, a causa de la unanimidad conferida al abolirse su vinculación con un marco de referencialidad concreta.

Otro tema que toca la estética hegeliana es el escaso nivel pragmático del discurso lírico. Su elemental vinculación con una referencialidad material o espacio-temporal configura un sujeto de enunciación aparentemente desinteresado de su mundo en cuanto al poder comunicativo que posee un dato experimental. La metáfora es un tropo *ad hoc* a esta entidad de límites fugaces y confusos: tiende a manifestar que los apoyos referenciales pueden cambiar de identidad y naturaleza —por medio de una operación conceptual—, y que éstas son sustituibles por otras: todo esto por medio del procedimiento de unirse a la esencia ideal expresada por el lenguaje que crea un hilo de correspondencias sugerido dentro de la materia artística.

Entre fuente de discurso, objeto antepuesto y objeto de la comunicación se crea un terreno de conciliación de percepciones. La apertura significativa del lenguaje poético trae en germen la multivocidad a pesar de la singularización subjetiva. La liberación del compromiso con una referencialidad concreta funciona en esta misma dirección. La nebulosidad semántica con la que se supone se crea el mundo representado en textos líricos —entre alusiones y elusividad, metáforas y símbolos— permite la abstracción de una realidad y sitúa la importancia de la dicción en el resultado comunicativo que, de esta forma, no puede más que funcionar a raíz de la inalterabilidad de la esencia que la enunciación transporta.

Pero, después de toda esta caracterización el yo lírico no se visualiza sino como una figura no definida para la operatividad del poema: sin la concreción objetual que delataría cierta actitud del sujeto creador frente a ella, pareciera que la perspectiva intersubjetiva gana en poder de apertura y pierde en identidad, exclusivamente, individual. El yo lírico puede ser un yo cualquiera, ya que sus lazos con lo objetual no atañen más que la naturaleza objetiva del discurso, nivel que debe ser superado para una operatividad óptima del poema lírico. A pesar de su total inmersión en un mundo absolutamente

estetizado, lo que significa visto en su totalidad a partir de un yo que se construye a la par y a raíz de su actitud frente al mundo, el yo se vuelve descarnado, inmaterial, se vuelve esencia de lo lírico como lo describe Hegel, sin ninguna libertad, lleno de necesidades y con una coartada capital que es intentar expresar el misterio, el espíritu, lo inefable, lo que nunca será totalmente dicho. En este tono, el yo lírico es quien busca la palabra que rompe el hechizo, la iluminación mágica-mística de un cuarto sin abertura alguna, que nos incluye a todos, medio ciegos e inertes esperando la luz, sin aportar nada a quien con más fervor la busca. Los sentimientos o los pensamientos del yo, aun si se acepta que sólo de éstos están hechos los textos líricos, parecen pertenecer a una esfera no vivida, sino concebida y además inmaculadamente. La visión idealista, al abolir la particularidad de tiempo, espacio y la particular actitud del sujeto frente a su objeto se vuelve ahistórica, pero además, totalmente improbable. Frente al narrador inmerso en el mundo objetual, la soledad decidida del yo lírico parece remitir a la extraña indolencia de los que no se comprometen con nada. Sin embargo, quierase o no, el sujeto lírico toma partido, y no sólo en la llamada poesía de compromiso. El retrotraimiento de la poesía del ámbito público a la necesidad privada está en la base de la formación genérica a partir del romanticismo, y en este movimiento tal necesidad es programática: sin embargo, conviene reflexionar también sobre si convertirse ficticia e ilusoriamente en autista omnipotente, como lo hace el pretendido sujeto de enunciación lírica, no es también una actitud ética y una manera de objetualizar el mundo, estetizarlo, adoptando una postura inalienable cuya prueba más obvia es delimitar el espacio y el tiempo propio frente a los del objeto artístico.

El movimiento romántico se impone, para una parte de la crítica, como el momento de arranque del arte moderno, además de estar en la base de avances gnoseológicos del siglo XX.²⁷ La instauración de la sensibilidad del yo frente a la fe en la razón, como

²⁷ Para la trascendencia del romanticismo sobre el arte moderno, véase Alfredo de Paz, *op. cit.*, pp. 187-193. En esta parte del libro, se definen los elementos del romanticismo que influyen sobre la concepción del arte en la totalidad de los procesos históricos modernos, apuntando también las relaciones que unen a este movimiento artístico con el desarrollo del psicoanálisis en el siglo XX. Las características

medida de un proceso vital y creativo individual, marca para el romanticismo varios caminos que resultan trascendentes para concepciones literario-ideológicas de los últimos dos siglos, y es precisamente en esta exaltación del papel desempeñado por el sujeto, que idealismo y romanticismo se acercan: "The philosophy of the Spirit clearly designates the philosophy (henceforth the System) of the Subject itself, in its ideality, or, in other words, in its absoluteness. Ultimately, it designates what could be called, with considerable precision, the System-subject. This, then, is precisely where romanticism articulates itself within speculative idealism".²⁸ La diferencia entre romanticismo e idealismo radica en la introducción del concepto de belleza en el entramado del sistema especulativo que convierte la necesidad filosófica en estética.

En el Romanticismo la relevancia del individuo, como centro de un sistema estético, afecta los conceptos de tiempo y espacio, elementos que se convierten en cogniciones intuitivas no apegadas a la lógica causal aristotélica. El sentimiento se eleva al nivel de valor supremo para el vivir y el conocer. Así, el mundo interior se pondera por encima de la realidad exterior. Lo irracional se convierte en espacio propicio para ahondar en un mundo, más verdadero que el cognoscitivo, por tangible y objetual. La infelicidad

que adjudica De Paz al romanticismo se deben entender como una reacción dialógica a la situación cultural que crea el siglo de las luces y la crisis del racionalismo europeo. Una opinión matizada en relación con la de De Paz es la que exponen Philippe Lacoue-Labarthe y Jan-Luc Nancy, quienes consideran que la herencia del Romanticismo se ha simplificado por encima de las razones e implicaciones históricas de su génesis y desarrollo. Sin embargo, según ambos estudiosos, hay un concepto romántico que sigue productivo: la individualidad, ya que todavía se vive en la era del sujeto que se busca a sí mismo como centro productivo de su entorno intelectual y social: *The literary absolut. The theory of literature in German Romanticism*, translated with an introduction and additional notes by Philip Barnard and Cheryl Lester, Albany, State University of New York Press, 1988 [1978], pp. 15-16. Ciertamente, no es posible caracterizar homogéneamente el romanticismo; sobre esto, véase Arthur O. Lovejoy, "On the discrimination of romanticisms", en M. H. Abrams, *English romantic poets. Modern essays in criticism*, New York, Oxford University Press, 1960, pp. 3-10. En estas páginas se hace el recuento de las opiniones de escritores y críticos sobre el romanticismo. Se citan afirmaciones respecto de cuándo se inicia el movimiento romántico, de qué se trata en cuanto expresión artística, qué ideas promueve en el campo ideológico-político, cuáles son sus objetos de simbología de identidad, de qué tendencias filosóficas es portador. La conclusión a la que el estudioso llega es: "The result is a confusion of terms, and of ideas", p. 6; además de encontrar en la palabra que designa esta tendencia estética "amazing diversity, and consequent uncertainty of connotation and denotation", p. 8.

²⁸ Philippe Lacoue-Labarthe y Jan-Luc Nancy, *op. cit.*, pp. 34-36.

interior, amorosa o espiritual, y la adhesión anímica del yo a la Naturaleza se oponen a la normatividad de las aspiraciones de la sociedad burguesa, efervescente en el momento, regida por el orden, la economía y el pensamiento científico que desembocara en el positivismo. El retraimiento se vuelve acto de rebelión, y la indiferencia por el acontecer del mundo, indicio de una libertad ganada por procesos internos. La memoria de un tiempo pasado se empalma con el deseo de mundos alcanzables solo en el espacio subjetivo de sensibilidades exacerbadas. Todo lo anterior desemboca en un idealismo de cierto furor místico que convierte el acto estético en refugio sublimado ante la hostilidad del mundo externo, objetual e histórico.

Algo fundamental, que siempre se subraya en relación con el romanticismo, es la importancia del artista y del mundo interior que vierte en la creación. Abrams en su libro *The mirror and the lamp*, considera que, desde la antigüedad clásica hasta finales del siglo XVIII y principios XIX, fuera de la línea inaugurada por Longino quien pondera la actividad del creador como primordial para el carácter estético del objeto artístico, hay dos líneas de teorías estéticas: las de la imitación y las pragmáticas. Las primeras, a pesar de sus expresiones particulares, conciben el arte como mimesis, ya sea de la Idea, de los actos humanos o de la naturaleza. Las segundas ubican el valor del arte en la relación que crea con sus receptores, en cuanto que el arte tiene una intencionalidad, es un medio de persuasión y didactismo; éstas segundas teorías se fundamentan en la retórica.²⁹ Según Abrams, es a partir del romanticismo cuando la obra literaria deja de concebirse en función de su poder representacional de algo externo al poeta, para existir en cuanto manifestación de un estado de ánimo. Así, entre todos los géneros discursivos artísticos, de acuerdo con la práctica y la teoría literaria románticas, la lírica es la poesía por excelencia, ya que la épica y el drama incluyen, además de la expresión de sentimientos,

²⁹ La orientación estética marcada por Longino quedó, según Abrams, sin seguidores hasta la aparición de los poetas románticos. A partir del siglo XVIII, las teorías pragmáticas se orientaron hacia los procesos mentales de recepción de la obra literaria, cosa que a la larga desembocó en el interés por los procesos intelectuales de creación, centrado ya en el artista, con especial atención puesta en la presencia catalizadora del genio: *The mirror...*, pp. 8-21.

elementos didácticos, descriptivos o narrativos.³⁰ Por lo anterior, se llega hasta el extremo de afirmar que donde hay imitación del mundo externo, no hay poesía, y que lo que de representativo puede haber en un texto lírico no es más que un símbolo del estado anímico del poeta.³¹

La importancia que cobra la figura del poeta en el romanticismo tiene, entre otras,³² dos consecuencias que pueden llegar a explicar algunos de los fenómenos que acompañan la actividad creativa a partir de aquella época: a) la creación crítica de sistemas simbólicos cuya función consiste en restaurar la denotación por medio del análisis de la metáfora y del símbolo; y b) la idea de que el artista es el que más acertadamente puede hablar sobre la poesía, cosa que desemboca en consecutivos intentos de los poetas por explicar el fenómeno poético en textos que caen dentro del espectro de los géneros literarios.³³ Los sistemas simbólicos obedecen también a otra de las premisas que subyacen a la expresión poética del romanticismo: la idea del lenguaje figurativo y su relación con la pasión. La prosa, según los románticos, es el lenguaje de la razón, a diferencia del de la poesía, que expresa los sentimientos más profundos e irracionales del ser humano. Lo anterior conlleva la implicación de lo primitivo y originario, elementos colaterales a la expresión del yo huraño y solipsista, alejado del mundo civilizado y sus imposiciones normativas y excluyentes de toda espontaneidad y originalidad, buscando el poder discursivo de la creación en su nexos con la pureza de los orígenes de la expresión: "It was standard procedure in Wordsworth's day, when characterizing poetry, to refer to its conjectured

³⁰ Para la poesía "plot becomes a kind of necessary evil". (John Stuart Mill citado por Abrams, *ibid.*, p. 23).

³¹ *Ibid.*, p. 24-25.

³² Producto de la importancia que adquiere la figura del poeta a partir del romanticismo son las múltiples formas de biografía realizadas en función de la obra o las explicaciones realizadas en función de la vida de su autor, *ibid.*, p. 227.

³³ Philippe Barnard y Cheryl Lester afirman que la crítica literaria es para los románticos parte constitutiva de la literatura: la autorreflexividad de la literatura crea el absoluto literario y por lo mismo existe la exigencia de alcance y perfección que, paradójicamente, sólo la fragmentariedad es capaz de manifestar; el poeta como comentador autorizado de su arte es resultado de la noción y funcionalidad de la crítica para el alcance de la completud de una literatura concebida como absoluto: "Introducción" a Philippe Lacoue-Labarthe y Jan-Luc Nancy, *op. cit.*, pp. xvii-xviii.

origin in the passionate, and therefore, naturally rhythmical and figurative, outcries of primitive men".³⁴ Aceptando, pues, la relación entre la lírica y el intento de regresar a la expresión originaria de una pasión no moldeada por las reglas de la sociedad moderna, se tiene que deducir que la plasmación lingüística del poema no es más que el símbolo de este sentimiento y/o de este espíritu —para los ingleses y alemanes respectivamente—³⁵, que, al enfrentarse con el lenguaje, disputan por medio del mismo su poder de concreción a pesar de los moldes, y por lo mismo, intentan su ruptura con la finalidad de encontrarse con lo que denotaba el primer grito, irrepetible en su originalidad y su posibilidad genuina de expresar lo indecible.³⁶

La función que cumple el poeta, al pretender explicar su quehacer, se vuelve práctica fundamental dentro de la esfera literaria del romanticismo, y esto trasciende de manera singular en el campo de la creación en los siguientes términos:

The lyric form [...] had long been particularly connected by critics to the state of mind of its author. Unlike the narrative and dramatic forms, most lyrics do not include such elements as characters and plot, which can be readily explained (according to the common mirror-interpretation of mimesis) as imitations of external people and events. The majority of lyrics consists of thoughts and feelings uttered in the first person, and the one readily available character to whom these sentiments may be referred is the poet himself.³⁷

Para críticos y poetas, la exigencia de no referencialidad espaciotemporal de la lírica — consecuencia de la falta de argumento narrativo, y del concepto según el que este tipo de discurso es personal-emotivo o espiritual— hace que el sentido textual se concentre en la intención expresiva del mundo interior: así, no puede más que ser el poeta quien pueda

³⁴ *The mirror...*, p. 78. Durante el romanticismo y sobre la base de la emoción en tanto detonante del lenguaje poético, se compara la poesía primitiva con la producción espontánea del pueblo: por medio de este parangón se llega a explicar la expresión pasional de los poetas cultos: "The defining character of all these poets was that they composed from nature, hence spontaneously, artlessly and without forethought either of their design or their audience. Like the aborigines in whose outcries, exorted by passion, poetry had originated, these men were said to poetize under the stress of personal feeling; and their compositions were often characterized by various metaphors of the internal-made-external which were to become the key terms of much romantic commentary on poetry in general"; (*ibid.*, p. 83); el subrayado mío.

³⁵ M. H. Abrams, *ibid.*, pp. 89-90.

³⁶ Mme de Staël habla del origen y de la originalidad primitivos al definir la expresión de lo indecible pasional, nacido en el corazón del hombre mas primitivo y rudo, *ibid.*, p. 91.

³⁷ *Ibid.*, pp. 84-85.

interpretar tanto su texto como su esfera de creación mas amplia, es decir, la poesia en sí. Sin embargo, hablar no figurativamente de la poesia, seria, para los poetas a partir del romanticismo, primero, entrar en una discusión académico-clasificatoria de la que tanto se quisieron apartar, y segundo, imponer dentro del espacio de la pasión la enojosa presencia de la razón. La expresión de lo inefable por la poesia empieza a contagiar otros discursos que asumen frente a ella la posición que los propios poetas ocupan frente a su trabajo creativo. El lenguaje critico se va anclando en el de la metáfora, que intenta explicar un discurso aparentemente lleno de símbolos con otro discurso paralelo, y así por sus propios medios se va inhabilitando para el análisis poético. Se compara el lenguaje de la lirica con la música, como arte que representa una carencia semántica que vuelve los objetos artisticos portadores o generadores de estados de ánimo. El sentimiento, arrancado de su cronotopia sociocultural —avalado por lo originario e inherente a todo ser humano—, y el territorio impenetrable por la razón se hacen uno. La pérdida de valor semántico y pragmático se refuerza por el ascendente del sentimiento que parte del individuo y que se consume en él y en algunos otros afines en cuanto congéneres. Los sistemas metafóricos encuentran un apoyo singular en los metafísicos, tan arraigados en la cultura occidental.³⁸ El yo lírico se personaliza y se empalma con el poeta-persona física sin la imprescindible mediación de categorías estéticas. La sinceridad en la expresión del sentimiento se alza como piedra de toque para el valor o el análisis literarios. El poema, como condensación estética del mundo interior, manifiesta la falta de responsabilidad ética que implica una expresión no comprometida más que con el mundo psíquico de quien escribe, propicio a manipulaciones e inconstancias no verificables desde cualquier otro ángulo:

Writing in the 1830's, it seemed to John Keble that the lyric poem, being short, is subject to fickle moods and simulated passions and being written in the first person, is relatively incapable of providing what he calls the 'expedient of shifted responsibility, under guise of which a poet may unreservedly expose his intimate feelings'.³⁹

³⁸ "Metaphysical systems in particular are intrinsically metaphorical systems", (*ibid.*, p. 31).

³⁹ Se trata de la expresión valorativa en contra del romanticismo, pero que parte de ciertas características avaladas por los criticos en pro y por los intentos de explicación o las preceptivas que los propios poetas romanticos se construyen: *ibid.*, p. 99 (el subrayado mio); cfr. con "Lo lírico no construye,

A partir de la estética hegeliana y el movimiento romántico, parece que la poesía lírica, además de erigirse en el género poético más puro, se caracteriza por el monologismo más radical, al pretender dar expresión al individuo —concebido en gran parte dentro de un solipsismo excepcional— en un ámbito psicológico, más allá de su relación con el mundo real. Tanto el propio ejercicio poético como su lenguaje específico parecen obedecer las más de las veces a una concepción esencialista que relaciona al sujeto real con la expresión lingüística y con la verdad encerrada en su creación. Esta última es considerada como la aproximación más inmediata al sentimiento —romanticismo— o pensamiento puro —simbolismo— que se vinculan con la menor mediación posible —por su autorreflexividad condensada— a lo esencialmente discursivo. Al ser conceptualizada así, la lírica se supone monológica por naturaleza, cosa que por pura coherencia con los planteamientos base, debe ser. Su búsqueda se orienta irreversiblemente hacia una revelación esencialista de su objeto temático, que a la vez ilumina la relación entre individuo, lenguaje y objeto desmaterializado —vuelto idea o símbolo—, mientras avala la existencia de un sujeto excepcionalmente dotado o divinamente inspirado para el desvelamiento de esta relación tripartita.

El hecho de que la lírica moderna se configura con características específicas de un género en transición y redefinición a partir del romanticismo parece un tópico de la crítica literaria bastante difundido.⁴⁰ Los elementos que llevan a este concepto de continuidad son: la relación de oposición y retraimiento que establece el sujeto creador con el mundo material e ideológico; el papel contradictorio y oscilante del lenguaje en tanto mediador sublimado, pero también limitado —frente a la música o el silencio— respecto de la

pues, nada, pero por lo mismo tampoco destruye nada". (Emil Staiger, *Conceptos fundamentales de poética*, tr. Jaime Ferreiro, Madrid, Rialp, 1969, p. 96).

⁴⁰ Véanse los planteamientos analíticos de Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna, de Baudelaire hasta nuestros días*, tr. Juan Petit, Barcelona, Seix Barral, 1959; Emil Staiger, *op. cit.*, y Michael Hamburger, *La verdad de la poesía. Tensiones de la poesía moderna, de Baudelaire a los años sesenta*, México, F. C. E., 1991. Aunque se considere más obvia la relación entre los simbolistas y los poetas del siglo XX, la raíz del fenómeno de una lírica moderna con lineamientos clave más o menos homogéneos se ubica en el romanticismo.

capacidad de dar expresión al mundo interno del sujeto: la referencialidad enojosa y el intento de evadirla: la falta de acontecimiento espaciotemporal en los poemas: la trascendencia de la figura autoral sobre el sentido de la obra: la distancia de todo compromiso ideológico: la univocidad buscada entre la intimidad subjetiva y la recepción afín: la fugacidad del contenido conceptual: la proximidad de la lírica con lo inefable: la carencia de una meta fija en cuanto intencionalidad ideológica: la metáfora tras la concreción: la ahistoricidad, resultado de una acronotopia intencional, relacionada con la falta de suceso: la autosuficiencia del discurso, palpable en la ostentosa fragmentariedad, a pesar de la cual, la lírica logra erigirse en una totalidad originaria, activando los valores más primitivos del lenguaje como transmisor de emociones casi inaccesibles para el hombre inmerso en el mundo moderno y su discurso objetual.

Si bien cada una de las características anteriores tiene distintas consecuencias en la manera de caracterizar y concebir el género, existe una base común que se podría resumir, con el riesgo de simplificar el problema, en la ubicuidad de la situación concreta social, cultural e ideológica, reflejada y refractada en los textos, de la que emana y en la que se recibe, como objeto artístico, la lírica. La frecuente falta de acontecimiento dentro de los límites textuales,⁴¹ la idea de un lenguaje que combate su referencialidad por acercarse a

⁴¹ Para Emil Staiger "[e]n el estilo lírico [...] no es reproducido 'de nuevo' lingüísticamente un suceso [...] no ocurre algo así como si de una parte estuviera el ambiente que flota en torno al ocaso, y de la otra el lenguaje con sus sonidos prontos a ser aplicados al objeto. Sino que el anochecer se percibe como idioma, es consustancial e inseparable del lenguaje mismo. El poeta no verifica aquí tarea alguna, pues no hay un objeto frente al que situarse. El lenguaje se funde con el crepúsculo, y el crepúsculo con el lenguaje [...] La interpretación desarticula en piezas sueltas lo que en su sentido originario está enigmáticamente unido. El misterio que flota en toda manifestación lírica no puede ser jamás revelado por la interpretación", (*op. cit.* pp. 30-31). En la lírica, según el teórico, hay unidad entre lo que se dice y la manera de decir: esto implica en otras palabras la ausencia de un evento exterior al poema, en el que la expresión se dirige intelectiva o descriptivamente, pragmática o ficcionalmente. A partir de lo anterior se infiere que una entidad espiritual hecha palabras logra el grado más alto de autoidentificación entre sus propios límites, afectando estéticamente el resultado de su expresión: el poema no habla del mundo externo: es la inmediatez más próxima que el lenguaje puede tener con todo lo que le toca poner en palabras: relaciona sin mediación el sujeto y el pensamiento sin pasar por el mundo. "El valor de los versos líricos como tales consiste en esa unidad de significación de sus palabras y su música [...] Nada resulta más difícil de penetrar que esa comunicación inmediata que se desprende de una manifestación lírica. De ahí que cada palabra y aun cada

su origen de expresión emotiva, origen de unidad esencial entre la palabra y el vivir interno de la contemplación o reflexión, y finalmente, la asunción de un papel supracoyuntural por parte del yo lírico, dotan la poesía de una idealidad sin límites, la vuelven ahistórica, de sentido ideológico pretendidamente unívoco —respaldado por la concepción de que la lírica no se interpreta, no se traduce, es lenguaje originario,⁴² puro y exacto, sonora y semánticamente—, ligado temáticamente a preocupaciones y verdades —a medias, ya que contradictoriamente se le resta conceptualización—⁴³ inherentes al ser humano y sus preguntas trascendentales.

silaba de un poema lírico aparezcan siempre como algo absolutamente necesario e insustituible", (*ibid.*, p. 31).

⁴² Una idea muy en boga durante el romanticismo francés es que: "la poesía es lenguaje originario de la humanidad, el lenguaje total del sujeto total, para el que no existen fronteras entre distintas materias, pero que desconoce también los límites entre entusiasmo religioso y poético", es "el impulso cerrado en la palabra misma", (Hugo Friedrich, *op. cit.*, pp. 41 y 42). En la afirmación de Friedrich falta ubicación histórica. El fenómeno de fusión de límites entre lo religioso y lo poético es característico de una necesidad cultural ubicable y explicable. Sobre esto véase Laura Rosana Scarano, "Perspectivas, fundamentos y alcances de la cuestión de la 'función de la poesía' en la obra de Rubén Darío", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 16 (1987), pp. 332-336. En esta parte Scarano revisa someramente las razones y contextos culturales a partir de los cuales se forja un concepto trascendentalista-religioso de la función de la poesía.

⁴³ "El poema [de la lírica moderna] aspira a ser una entidad que se baste a sí misma, cuyo significado irradian en varias direcciones y cuya constitución sea un tejido de tensiones de fuerzas absolutas, que actúen por sugestión sobre capas *prerracionales*, pero que pongan también en vibración *las mas secretas regiones de lo conceptual*", (Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 15); el subrayado es mío. A lo conceptual se llega en la poesía lírica por la intuición y la emoción híbrida, producida con base en lo asombroso de su perfección. Sin embargo, esta idea no logra sino eliminar cierto valor conceptual a la poesía lírica, ya que hace intervenir en ella el factor inestable de la emoción. Por su parte, Staiger apunta en la misma dirección que Friedrich: "La canción tiene un comienzo y conduce a alguna parte, *aun cuando no existe una meta fija en la naturaleza de lo lírico* [el subrayado es mío]. En los poemas que concluyen con un esclarecimiento de los sentimientos, se manifiestan los trasfondos velados del lenguaje, especialmente las fuerzas conceptuales. Entonces *lo lírico* cesa. En los poemas en los que al final el lenguaje se queda corto, se bordea por el contrario la intimidad del alma, que es ajena a todo análisis [...] El *lírico poetizar* es aquel lenguaje del alma, de suyo imposible, que no consiente ser 'tomado en la palabra', en donde el lenguaje mismo se asusta de su propia y fija realidad, y prefiere sustraerse a todo intento de asedio lógico y gramatical", (*op. cit.*, pp. 94-95). Carlos Bousoño, en relación con el problema de lo conceptual en la poesía, sostiene que "[l]os conceptos quedan *implicados* en la emoción" y describe el significado del poema de la siguiente manera: "densa niebla emotiva que *oculta* una rocosa región conceptual", (*Teoría de la expresión poética: hacia una explicación del fenómeno a través de textos españoles*, 2 vols., Madrid, Gredos, 3ª edición, 1963, tomo I, pp. 36 y 37).

La relación del yo lírico con el mundo, a partir del romanticismo, se perfila como un antagonismo entre la fuerza emotiva-individual estetizada y la realidad. Las bases conceptuales que permean esta relación son las que podrían explicar una característica más de la lírica que quiero problematizar: la falta de coordenadas espaciotemporales que apoyan, finalmente, la no representatividad y la carencia de acontecimiento. Dicha carencia se exagera en el simbolismo. Al ponderar el mundo interior como fuente de la creación lírica, el mundo social retrocede programáticamente en cuanto fuente de inspiración y factor de creación de escenarios tanto para las acciones humanas como para el desarrollo de procesos emotivos o de ideas. Así el lenguaje se vuelve el campo propicio para crear y recrearse dentro de sus propios límites. El simbolismo se considera tradicionalmente como el apogeo de esta tendencia que, para la lírica moderna, parte de la negación a la imitación de la realidad humana externa y la exclusión de la representación de la naturaleza, herencias estéticas del romanticismo. Sin embargo, si bien el poeta romántico no se acerca a la naturaleza para imprimirla discursivamente en sus escritos, crea un fuerte lazo con su entorno natural, a raíz de la hostilidad que lo aleja de la sociedad moderna. La unión entre poeta romántico y naturaleza se pondera sobre la base de afinidad entre sus almas más profundas e intuitivas. El simbolismo recupera esta veta de alejamiento y no imitación, reorientándola hacia las fuerzas de la razón que tiende a despegarse del mundo de las cosas hacia esferas de abstracción lógico-estéticas.

Con esta visión bastante unívoca y por demás difundida debate Hans Robert Jauss cuyo propósito es delinear los rasgos híbridos que portan los preceptos estéticos que rigen la relación entre yo lírico y mundo externo en ambos movimientos literarios. El estudioso rastrea los momentos clave de la relación, ambigua y cambiante en sus fundamentos filosóficos, desde el romanticismo hasta el simbolismo, tomando como punto cultural-histórico de partida el año de la Revolución francesa (1789).⁴⁴ La trayectoria ideológica

⁴⁴ "El Arte como Anti-Naturaleza. A propósito del cambio de orientación estética después de 1789", en Dario Villanueva (comp.), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de

de la cuestión desde el romanticismo hasta el simbolismo es trazada por Jauss de la siguiente manera:

En el proceso de un fortalecimiento progresivo del no-Yo —de lo Otro de la razón—, como consecuencia de una destitución de la filosofía trascendental, se perfilan tres fases: la conversión estética, a continuación —tras su fracaso— la conversión a la filosofía de la naturaleza y finalmente la desmistificación de la naturaleza bajo forma de un fortalecimiento de la naturaleza instintiva reprimida (119).

Entre el ser humano y su entorno —nexo que para Jauss implica una visión histórica de acontecimientos tanto culturales como de la propia naturaleza vista desde una perspectiva romántica—⁴⁵ hay relaciones que pueden ir del alejamiento y la subordinación a la compenetración y la adoración y ninguna época está desprovista de la presencia de ambas tendencias contrarias o contradictorias.

Uno de los más conocidos críticos del romanticismo, Albert Béguin, da una visión que manifiesta la manera tradicional de ver el problema de la relación entre el ser humano y su entorno, atendiendo perspectivas extraídas de los textos literarios y programáticos de los escritores, y relegando por lo tanto los factores diferenciales que en la visión de Jauss son los ponderan la hibridación de principios y la flexibilidad de criterios. Marcando la transición intelectual-emotiva entre Ilustración y Romanticismo, Béguin señala que frente al raciocinio pretendido en la Ilustración, el regreso a la naturaleza —propuesta engendrada en el seno de la preocupación de aquella época, por Rousseau— aparece como un nuevo intento de unión metafísica entre el ser humano y su mundo;⁴⁶ sin embargo, desde la perspectiva de Jauss, el ideal romántico de naturaleza era selectivo y eliminaba la fuerza bruta e instintiva, encaminándose hacia lo ideal del mundo natural (120).

Compostela, 1994, pp. 117-148; en adelante las referencias a este artículo, en el cuerpo del trabajo, serán señaladas con el número de página entre parentesis.

⁴⁵ “La filosofía de la naturaleza romántica naturalizaba la historia y otorgaba historicidad al mismo tiempo a la naturaleza”; (*ibid.*, p. 120).

⁴⁶ *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, tr. Mario Monteforte Toledo, Madrid, F.C.E., 1978 [1939], p. 77.

Sobre el mismo tema, Paul de Man, partiendo del análisis de tres fragmentos tomados de Rousseau, Wordsworth y Hölderlin, llega desde un camino distinto al de Jauss, a afirmaciones parecidas. De Man sostiene que la poesía romántica busca, lejos de la ontología natural, la de una conciencia creadora a pesar del mundo externo. Según el mismo crítico, en el romanticismo temprano, la originaria fuerza de la palabra poética tiende a superar la naturaleza concebida como vía por medio de la cual se obtiene unión con lo cósmico y, por lo tanto, permanencia óptica trascendental. La metáfora poética, puente entre Naturaleza y Poesía, es la inventiva de una epifanía que busca el nivel ontológico puro de la idea, rebasando el problema metafísico de la creación y su origen.⁴⁷

El simbolismo se supone ahondar en esta necesidad del yo lírico por desligarse del mundo circundante. Sin embargo, el mismo deseo de la creación pura, entre cuyas finalidades se encuentra la constitución de un estado de ánimo transferible al receptor a partir de procedimientos estético-discursivos, al refugiarse en la potencialidad significativa del símbolo —motor principal del poder evocativo del discurso poético—, se perfila como un intento de vinculación entre el pensamiento verbal y la repercusión factual de materiales reales para el entendimiento y la visión del mundo. Respecto de esto Edmund Wilson afirma que:

the suggestive language of the Symbolist poets is really performing the same sort of function as the reasonable language of the realistic novelist or even the severe technical languages of science: [Las formulas matematicas y los poemas simbolistas] suggest imaginary worlds made up of elements abstracted from our experience of the real world and revealing relations which we acknowledge to be valid within those fields of experience.⁴⁸

Los planteamientos de Jauss y de Wilson vuelven sobre los principios de la historiografía literaria, reorientando las premisas de separación entre escuelas y movimientos sobre una base de matización. Así, los contornos semánticos de palabras que designan diferentes posturas frente a la creación verbal pierden su rigidez y se enriquecen los conceptos que transportan: ya no es chocante juntar realismo y simbolismo ni parece impertinente hablar

⁴⁷ *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, pp. 10- 17.

⁴⁸ *Axel's castle. A study in the imaginative literature of 1870-1930*, Glasgow, Collins-Fontana, 7ª edición, 1974, p. 234.

de proximidad entre romanticismo, simbolismo y realismo. La apertura anterior lleva a Jauss a encontrar entre Valéry y el romanticismo un punto de contacto basado en la predilección romántica por la Naturaleza ideal y la afición simbolista por una renovación del sentido de la presencia sensorial del entorno natural: el punto de vista de ambas tendencias literarias es selectivo y tiende a renovar o a enfatizar percepciones con base en sistemas axiológicos concretos.⁴⁹ Jauss remata su postura interpretando una aseveración de Valéry y, a partir de esto, revalora la productividad efectiva y la coherencia de las ideas estéticas que a pesar de sostener teóricamente la creación se matizan en la concreción lírica:

‘No hay naturaleza’ [frase de Valéry] quiere decir: en la medida en que su imagen ideal ha sido adquirida al precio del olvido de su devenir y se basa en la ilusión de que la naturaleza sin la representación del hombre sería de todos modos naturaleza y no irreconocible en sí. Sin embargo, ¿no conozco poema sobre el mar más grandioso que el *Cementerio marino*, ni más hermoso poema sobre un árbol que *Al Plátano*? Esto ¿se debe verdaderamente al hecho de que el poema de Valéry no habla de la mar o del árbol sino para hacer olvidar su objeto y para hacernos admirar solo su procedimiento, la producción del texto inscrita en el texto? Ahora bien ¿el hacer patente el procedimiento excluye después de todo que aquel (sic) permita al mismo tiempo una percepción y concreción nuevas, intensificadas poéticamente, de la naturaleza tal como se presenta. [y que] por consiguiente [propicie un] volver a encontrar la naturaleza [...]’ (146, el subrayado mío).⁵⁰

Recorriendo rápida y conjuntamente las acepciones matizadas de la relación entre yo lírico y entorno natural del romanticismo al simbolismo, desde las perspectivas arriba analizadas, se puede considerar que la conciencia que implica esta relación estética

⁴⁹ Sobre las relaciones de similitud y diferencia entre romanticismo y simbolismo, Wilson sostiene que el segundo es una exacerbación de las tendencias individualistas, antisociales, por medio de una actitud de indiferencia hacia el total de la sociedad, y a través de un habitar el mundo de la literatura como una realidad aparte. *Ibid.*, p. 211.

⁵⁰ Producto de la amplitud de criterios utilizados en el recorrido conceptual del artículo es que finalmente el estudioso afirma que la reacción a la filosofía natural del romanticismo, pasando por el simbolismo poético y el impresionismo pictórico —con su alejamiento y hostilidad frente al mundo natural “neto”, con su deseo de autocracia del sentido puro de la enunciación, ligado con la admiración por la significación holística de la música, y la preponderancia del punto de vista del ojo sobre la realidad que los juegos de la luz revelan—, desemboca en el cubismo: “la ‘naturaleza natural’ expulsada de la estética de la modernidad [por medio del simbolismo y del impresionismo] vuelve, en el apogeo de su pérdida de concreción, durante la aparición de la pintura abstracta, como causa primera de una armonía cromática orfíca de la vida para el ojo que sabe leer como ‘frases de colores’ el juego de los constantes simultáneos (sic)”, (143).

engloba siempre una visión del mundo natural en cuanto parte fundamental de una condición ideologizada. Acercarse estéticamente a la *physis* impone un acomodo de valores aparentemente constantes que por este proceso pierden espontaneidad y se pueblan de matices apreciativo: un campo de olivos lírico no es un espacio geográfico preciso en el mapa, depende, para su particularización, de la emotividad que le confiere quien lo contempla estéticamente como objeto de su creación, y de la específica voluntad individual que constituye estéticamente los contornos textual-naturales del campo de olivos. No se trata en absoluto de una creación originaria o cosmogónica: un campo de olivos ha sido visto y valorado estéticamente, y para ser el de Lorca en la “Baladilla de los tres ríos”, por ejemplo, el yo lírico lo ha impregnado de apreciaciones que lo objetualizan dándole una orientación estética particular, que lo convierten en un paisaje con sentido de acontecimiento, es decir, un suceso natural o humano antepuestos al yo lírico, nunca lograrán estatuto de acontecimiento si no se implica en su existencia el tono personal de quien los ve y los canta, pero a la vez, quien describe o canta sólo puede identificarse plenamente al concebirse activamente antepuesto al acontecimiento visto dentro de la globalidad de un mundo cultural. Con este ejemplo quiero apuntar que en términos de estetización no se trata de reproducir una imagen externa, interiorizarla y externarla matizada o desligarse definitivamente de cualquiera de las dos posibilidades anteriores: las ideas, las acciones, los personajes, los sentimientos o las ideas son los elementos constitutivos de una realidad textual que pretende plantear y resolver estéticamente un núcleo conceptual o vivencial problemático en cuanto centro de los esfuerzos del artista. El yo, expresando su experiencia, siempre la crea desde una posición precisa personal; interioridad y exterioridad se juntan en el umbral de la plasmación discursiva: alma y naturaleza líricas se condicionan por la pertenencia a un mundo histórico, usan palabras que escogen de adentro de las posibilidades discursivas y de la tradición de este mundo, la deixis de un texto lírico no puede ser esencial, sino relativa a una naturaleza, a una cultura, a una estética, y sólo puede hablar sobre éstas desde una perspectiva axiológica

concreta, cosa que vuelve lo abigarrado y multifacético de cada una de las categorías anteriores en discernible, ponderable y reconocible.

Razones para la visión de la poesía como una actitud discursiva en busca de cierta idealidad desconectada con el mundo circundante parten también de la relación entre ésta y la filosofía, relación antagónica en la que una de las dos expresiones del ser humano pretende reivindicar su función primordial en la tarea metafísica del encuentro con las esencias.⁵¹ Maria Zambrano analiza el problema en su libro *Filosofía y poesía*, con la creación de un esbozo cronológico-ideológico que parte de la rivalidad entre el idealismo platónico y la lírica clásica, y finaliza con la preponderancia de la poesía consciente a partir de Baudelaire y Valéry, pasando por una etapa de acercamiento entre ambas durante el romanticismo.⁵² El planteamiento temprano de la filosofía adjudica a la poesía un inicial aferramiento al mundo de las cosas, de las emociones, de la carne, enfrentándolo con la

⁵¹ Es sintomático de la trascendencia de la visión sublimada de la poesía que Heidegger, explícitamente antimetafísico, analizando la poesía de Hölderlin, afirma: "El dicho de los poetas consiste en sorprender estos signos para luego transmitirlos al pueblo. Este sorprender los signos es una recepción y, sin embargo, a la vez una nueva donación: pues el poeta vislumbra en el 'primer signo' ya también lo acabado y pone audazmente lo que ha visto en su palabra para predecir lo todavía no cumplido". (*Arte y poesía*, traducción y prólogo de Samuel Ramos, México, F.C.E., 1958, p. 144). El descubrimiento de la poesía es el de esencias y el procedimiento lírico depende de la inicial experiencia vuelta lenguaje: es decir, el espacio que es propio del discurso lírico es uno escasamente material en el que se opera una transmutación material del signo en idea, hallazgo de la capacidad poética, ofrenda del vate a su pueblo.

⁵² "En el Romanticismo, poesía y filosofía se abrazan, llegando a fundirse en algunos momentos con una furia apasionada [...] Poesía y filosofía desbordan cada una de sí, son igualmente extremistas, y no aspiran a lo absoluto porque se creen ya dentro de él. Ambas se sienten a sí mismas como una trascendental revelación". Según Zambrano, es a partir de la conciencia que imprime en el ejercicio de la poesía Baudelaire que definitivamente "pensamiento y poesía se desligan, se ignoran. Y es también, cuando, por primera vez, la poesía responde a la actitud imperialista del pensamiento filosófico, aspirando ella igualmente, a idéntico poder y haciéndose absoluta". (México, F. C. E., 1996 [1939], pp. 79 y 82). Sobre la relación entre las dos actividades durante el romanticismo, revelador de la concomitancia de los principios líricos y filosóficos, es el planteamiento de Diego Sánchez Meca que pretende dilucidar las razones de enfrentamiento intelectual entre Hegel y F. Schlegel: "El modo de escritura del primer romanticismo realiza [...] no tanto una rebelión contra el pensamiento sistemático, cuanto una comprensión fragmentaria del sistema, en la que la sintaxis tiene lugar como organicidad natural. Realiza, en definitiva, un modo de relación entre lo particular y lo universal en la que la verdad no es alcanzable por la vía lineal, solitaria y conclusiva de la demostración, sino en virtud de un proceso abierto, colectivo e indefinido de intercambio, de diálogo, de mezcla"; (Friedrich Schlegel, *Poesía y filosofía*, estudio preliminar y notas de Diego Sánchez Meca, tr. Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obrado, Madrid, Alianza, 1994, pp. 22); sobre la aportación de F. Schlegel en la misma cuestión y su rivalidad con Hegel vease *ibid.*, pp. 9-33.

expansión del *logos* hacia las regiones abstractas y espirituales del ser humano.⁵³ La diferencia que marcan Baudelaire y Valéry es la que cambia el matiz de la rivalidad entre las dos actividades. Antes de ellos, adherirse a la materialidad era no hacer frente a los problemas trascendentales del ser humano. A partir de ellos, se pondera un encuentro esencial con estas cuestiones, por medio de la búsqueda estética, y una solución que rebasa, por autorreflexiva, el logro de la especulación filosófica. Con la línea de poetas que va de Baudelaire a Valéry se produce la conciencia de un trabajo que se debe ejercer con materiales de sueño y delirio, elementos consustanciales del ejercicio lírico desde su origen, pero explotados hacia la pureza de la creación lírica:

Baudelaire, Valéry son realizadores y definidores, al par, de la 'poesía pura'. Y poesía pura es afirmación, creencia en la poesía, en su substantividad, en su soledad, en su independencia. Y la 'poesía pura' fue a establecer, desde el lado opuesto del romanticismo pero con más profundidad, con más derecho, diríamos, el que la poesía lo es todo. Todo, entendamos, en relación con la metafísica; todo en cuanto al conocimiento, todo en cuanto a la realización esencial del hombre.⁵⁴

La visión que Zambrano tiene de la poesía se fundamenta sobre convicciones que nacen de la metafísica idealista, engendrada para la modernidad en la estética hegeliana, y constituida bajo el astro de las aseveraciones románticas relacionadas con la carga de origen de toda enunciación que lleva la lírica como elemento inherente a su configuración genérica.⁵⁵ A raíz de la orientación ideológica de su visión, no duda en concluir en la línea unitaria que caracteriza el discurso lírico desde sus orígenes hasta la modernidad, a pesar de haber marcado ella misma las diferencias: "La [palabra] de la poesía parece estar, a pesar de todas las estaciones recorridas, en el mismo lugar del que partiera".⁵⁶ La ahistoricidad adjudicada a la poesía logra al fin estacionar el género en un punto inmóvil, ponderando así que hay algo en él que implica inmanencia. La inmanencia, ya que obviamente y desde el planteamiento binario de fondo y forma, no se representaría, por

⁵³ Maria Zambrano, *op. cit.*, *passim*.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 84

⁵⁵ La filósofa afirma que, a partir del simbolismo, la búsqueda del origen de unidad se convierte en búsqueda del poeta, *ibid.*, pp. 96-98.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 116.

razones obvias, por la forma, debe fíncarse en el fondo de ideas expresadas en la poesía, y esto es posible solo si se concibe que la lírica es la expresión de algo tan nebuloso como lo inefable, unido por definición a una angustia originaria del hombre, tan cercana al silencio, como su constitutivo rompimiento para la humanidad: el primer grito, a-contextual, no ubicable más que en el interior aislado del individuo, caótico en cuanto representación de algo externo, inherente al subconsciente, intransitable por la razón, permanente en cuanto sustrato unificador de la naturaleza humana: "La poesía [...] asentada desde sus orígenes en lo inefable, lanzada a decir lo indecible, no ve amenazada su existencia. Desde el primer instante, se sintió arrastrada a expresar lo inefable en dos sentidos: inefable por cercano, por carnal; inefable también, por inaccesible, por ser el sentido más aïa de todo sentido, la razón última por encima de toda razón".⁵⁷ Por esta misma via se absuelve de toda implicación ética el discurso lírico.⁵⁸

El poeta jamás ha querido tomar una decisión y cuando lo ha hecho ha sido para dejar de ser poeta. Este momento de la decisión, central en la ética, ahuyenta la poesía. El poeta es, sí, inmoral [sin embargo, esto también proviene de un voto de fidelidad que el poeta ha dado]. Lo que él tiene no ha precisado salir a buscarlo, no se ha fatigado en su cacería, sino que se sintió cargado de algo que le angustia y le colma, al par. Posesión infinitamente azarante, como si excediera de las fuerzas humanas. Su vivir no comienza

⁵⁷ *Ibid.*, p. 119. Un poco antes, Zambrano ha afirmado el vacío de implicaciones pragmáticas del que nace la poesía y que la llevan, sin reparo alguno, a ser recibida en un acto de deleite individual y hedonista: "la poesía manifiesta lo que el hombre es, sin que le haya sucedido nada, nada fuera de lo que le sucedió en el primer acto desconocido del drama en el cual comenzo el hombre, cayendo de este lugar irreconquistado que esta antes del comienzo de toda vida, y que se ha llamado de maneras diferentes. Maneras diferentes que tienen de comun el aludir a algo, a un lugar, a un tiempo fuera del tiempo, en el que el hombre fue otra cosa que el hombre. Un lugar y un tiempo que el hombre no puede precisar en su memoria, porque entonces no habia memoria, pero no puede olvidar, porque tampoco habia olvido. Algo que se ha quedado como pura presencia bajo el tiempo y que cuando se actualiza, es éxtasis, encanto". (*ibid.*, p. 99).

⁵⁸ Zambrano supone que la gran diferencia entre el poeta antiguo y el moderno es el resultado de una postura ética que se obtiene por la toma de conciencia autorreflexiva respecto de la poesía que los líricos modernos tienen: "Y así, este género de conciencia propio del poeta, también ha engendrado una ética del poeta, una ética que ya no es la ética, hasta cierto punto sosegada, segura del filósofo [...] Esta ética poetica no es otra que la del martirio. Todo poeta es mártir de la poesía [...]". (*ibid.*, p. 43). La autodelimitación del poeta en los márgenes asepticos de su arte contradice la postura ética que Zambrano supone para el Martirio o no, es imposible que la opción ética del poeta corresponda a su naturaleza de productor de un texto sin más atributos: el texto solo implica una ética si une al autor con su mundo real-ideológico, sólo si es portador de una actitud hacia el mundo, inclusive en el caso de que esta actitud es la intentar excluir el mundo real del ejercicio poetico.

por una búsqueda, sino por una embriagadora posesión. El poeta tiene lo que no ha buscado y más que poseer, se siente poseído.⁶⁰

La idea del poeta como un ser inerme frente a lo que es su dueño —inspiración o necesidad ineludible—, por una parte, convierte al agente del discurso lírico en un ser indeciso, poeta por fatalidad, y por lo tanto libre de cualquier compromiso que no sea el que lo subyuga a un imperativo fuera del mundo, proveniente de fuerzas inescrutables y superiores a la realidad: el discurso, visto así, comporta el valor de la profecía, la validez dictada en función de algo sobrehumano que legitima por definición originaria e inexplicable: así, entre la fe apocalíptica y la recepción del discurso lírico parece no mediar nada.⁶¹

Sin embargo, hay algo que contradice internamente el pensamiento de Zambrano: la adhesión del poeta al mundo de las cosas. Se trata de lo que en *Pensamiento y poesía en la vida española* la filósofa llama el materialismo español: una manera de erigir las cosas del universo, la materia de la vida, en principio de relación del hombre con el mundo: “Entonces quedan las cosas solas, entonces ellas muestran que con cosas, con nada más que cosas, brilla un universo en el que hay la huella del hombre, huella que es posible por esta cercanía o entrañamiento en el que el hombre ha vivido con ellas”.⁶¹ A pesar de que la visión de Zambrano nunca pierde su matiz metafísico, en este pasaje se anuncia algo fundamental para la constitución de por lo menos una vertiente de la creación literaria —en la que participa, por cierto, la lírica de Lorca—, pero que también ayuda a pensar en la lírica como una manera de relacionarse con el mundo de las cosas a partir de la actitud que implica la axiología de la mirada sobre ellas y que las impregna de valor ético.⁶² Las cosas en sí no significan, no crean, no son actuales: sólo logran un grado

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁶¹ “En la angustia del poeta no hay peligro, ni amenaza alguna presente; sino solamente temor, el ‘santo temor’ de sentirse obligado a algo que nos levanta por encima de nosotros mismos, que nos lanza y obliga a ser más que hombres”, *ibid.*, p. 39).

⁶¹ México, El Colegio de México, 2ª edición, 1991 [1939], p. 45.

⁶² Utilizando la palabra “ética” me refiero a la actitud responsable y carente de coartada que una conciencia participativa despliega en todo su acontecer en el mundo. Los valores desprendidos de esta postura ante el mundo y el acto individual no conocen ni la partición clásica de las teorías especulativas ente

de actualidad, cuando se retoma, a partir de un punto de vista, lo que en ellas ha invertido el continuo trato del ser humano con ellas en el transcurso histórico. El poeta lírico no puede más que recabar críticamente la multiplicidad de visiones sobre las cosas, en un sistema jerarquizado y axiológico, estetizarla, transformarla en poemas líricos: por lo tanto, el concepto de discurso actualizado —material cognitivo y ético, hecho estética genérica e histórica— incluye la actitud con la que el poeta se enfrenta a la realidad. Es la particularidad del acercamiento del poeta hacia la exterioridad del mundo lo que convierte a éste en entidades reconocibles dentro del discurso y hacia su receptor.

Quizás la diferencia con la novela —ya que la cita de Zambrano parte de una reflexión sobre el *Quijote*— radique en la multiplicidad de las conciencias que se puedan activar en un texto novelesco. Quizas en la mayoría de los poemas líricos haya un proceso de conscientización adjudicable a un solo personaje o voz. Sin embargo, este proceso o este personaje nunca se construyen en soledad. Sus límites de conciencia-acontecimiento emanan de la relación con las “cosas” que, al formar parte del texto, encierran y actualizan, bajo cierta perspectiva concreta-textual, una axiología de acepciones orgánicas constitutivas, que les posibilitan ser vehículo del reconocimiento propio frente a una voz y/o a una conciencia ajena. La voz única de la lírica, donde ésta aparece, lo es no porque se pueda erigir en valor autónomo y pensante sobre el mundo inactivo: sino porque en sí misma reconstruye una visión axiológica con fundamentos previos y en proceso de alteración obligatoria, al personalizarse en la visión del sujeto hablante. Pero lo anterior tampoco deja fuera del planteamiento al otro y a lo otro, como mundo y realidad: y esto no sucede sólo por la simple razón de la comunicación implícita y deseada. La conciencia que se construye a partir de una búsqueda fundamentada en la presencia de axiologías supone obligatoriamente un diálogo, un debate y/o un consenso respecto de ellas. Así, si en cierto tipo de novela existe la posibilidad de que se oigan voces y acentos distintos y que el diálogo activo de los personajes cree conciencias no conclusivas o no unitarias, la

verticalidad de la voz única en la lírica esta construida sobre su relación exclusiva y definitoria con el mundo que crea y con su otro--yo-receptor. En ella resuena la polaridad que se ha dejado de lado, la conformidad que le sirve de base, el acento disonante de por lo menos un punto de vista además del de quien habla: del otro, del mundo creado por el poeta, ya no a imagen y semejanza, como la metafísica concibe toda creación: sino en un co-acto que lleva elementos de una parte a la otra. La suma de ambos, yo y mundo, como materia en tensión, necesita solamente algo mas para lograr la plenitud de sentido(s): un lector: otro yo, virtual voz enunciativa, pronta a acercarse para actualizar el discurso con su actitud estética. Este otro yo es para el discurso y el mundo que se crea un yo actual y distinto. Ocupa pragmáticamente en relación con el mundo del poema lírico el mismo espacio que el yo lírico. Asume la realidad textual como virtual expresión propia: se identifica lingüísticamente con el yo lírico, y así llega a asumir el acontecimiento lírico como una responsabilidad plena de relacionarse con el mundo: pelea con el tono emocional y volitivo impreso en el texto, y adquiere el suyo propio: actualiza el texto en función de un yo impregnado de nosotros, vuelve el yo solitario del poeta lírico menos solipsista, más en comunicación comprometida con su público. Es este otro "yo", potencia estética y ética en enfrentamiento con las aspiraciones textuales y los significados impresos, que, apropiándose del discurso, tiene que volcarlo renovado hacia la realidad, y en esta medida, activar su propia contribución semántica y pragmática que vuelve un texto lírico acto discursivo, planteando una relación específicamente genérica —de la lírica— con el mundo: el poeta escribe y entrega su discurso a otro "yo", no a un otro-receptor. Creo que es el planteamiento idealista del yo-para-mi-conciencia lo que ha hecho pensar que esta comunicación puede ser ahistórica, esencial. Sin embargo, el yo del lector sólo es un yo en la medida en que se ha diversificado de otros cuya conciencia lo concibe activamente, y cuya presencia es para el lector la medida de su propio conocimiento. La propia condición de individuo posibilita sólo cierto tipo de actos discursivos, pero parece que la aspiración de trascendencia —resultado del bombardeo trascendentalista de

filosofía y religión— tiende a querer ocupar todos los espacios y tiempos del yo que recibe el discurso.¹³

Dentro del marco indagatorio de la esencia o simplemente de la naturaleza específica del discurso lírico en tanto objeto estético, la poesía se ha concebido por algunos poetas como prodigio signifiante, capaz de unir los contrarios, de rebasar las contradicciones renovando el sentido, de revelar esencias ocultas, de desplazar lo concreto a favor de lo abstracto.¹⁴ O. Paz afirma: “La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las

¹³ La identificación entre el yo lírico y su receptor ha sido conceptualizada por distintas teorías literarias; sobre la evolución del concepto, véase Fernando Lázaro Carreter, *op. cit.*, pp. 34-51.

¹⁴ Octavio Paz, entre muchos otros poetas, afirma: “el lenguaje, tocado por la poesía, cesa de pronto de ser lenguaje. O sea: conjunto de signos móviles y significantes. El poema trasciende el lenguaje”, (*El arco y la lira*, México, F.C.E., 3ª edición, 1973 [primera edición 1956], p. 111). Valdría la pena, para entender de qué presupuestos parte el poeta mexicano, preguntar qué significa “poesía”. Véase la definición del mismo Paz en la página 13 del mismo libro, donde el sentido del vocablo se forja a partir de todo tipo de paradoja semántica, tanto que el término poesía se diluye y, por abarcar tanto una cosa como su contraria, se vuelve todo y cualquier cosa. La paradoja como mecanismo pierde su fundamento para volverse autodefinible arrastrando en su cerrazón cualquier intento conceptual por definir el discurso poético. Por esto, según Paz, es tocado el lenguaje para dejar de ser lenguaje. Si el lenguaje se toca por todo sin la discriminación obligatoria de la orientación axiológica del sujeto hacia el mundo y hacia el propio lenguaje, el lenguaje deja de serlo. Pero así, el lenguaje deja de significar, deja de atañer a los que lo formulan y a los que lo hablan, deja de ser parte de la creación cultural, siempre comprometida con la liberación de una necesidad, se vuelve reacción espontánea a la manera de un biologismo cultural. Además, la definición que propone O. Paz del lenguaje no hace más que ayudar a la inercia de un concepto utilitarista y fragmentado de lo que es lenguaje. Finalmente, se decreta la trascendencia que logra el poema frente al lenguaje. Y una vez trascendido el lenguaje por el poema ¿qué queda en su lugar?, ¿qué queda para el lector?, ¿cada cuándo se puede trascender el lenguaje? y ¿cómo se mide la trascendencia, nueva naturaleza lingüística?, ¿quién hace uso de esta trascendencia? Partiendo de una premisa múltiple cimentada sobre la paradoja, no hace falta responder estas preguntas. Octavio Paz tiene razón dentro de los límites de su planteamiento. Lo cual no significa que su planteamiento sea probable siempre, ya que se fundamenta en algo suficientemente no unívoco en sus distintas acepciones históricas: la autonomía del lenguaje lírico y su operatividad teleológica, es decir, su trascendencia. Del planteamiento faltan todos los ingredientes que hacen del lenguaje lo que realmente es, a saber, enunciado vivo. El lenguaje está planteado como monumento que ni siquiera despierta en la memoria una significación. Entidad autoontologizada, solitaria, independiente, sin forjar ni echar a perder nada. Octavio Paz hace uso de la libertad autoral, institucional, genérica que ha significado la lírica para escribir lo que escribe. Pero solo entrando en diálogo con un lector, interactuando sobre cierta base compartida —inclusive sólo la semántica, donde con cierta laxitud científica, el lenguaje es sistema de signos móviles y significantes— su texto se vuelve operativo, y así ya se incluyó todo un momento histórico, todo un entorno ideológico en interacción, así y solo así, su poesía o cualquier poesía puede ser escrita y leída. Falta comprobar la trascendencia.

palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación”.⁶⁵ El poeta mexicano ve su trabajo de manera casi mesiánica: reinventar las palabras y ofrecer su sentido escondido al conocimiento del lector. Sin embargo, ésta no es la única visión general sobre la poesía. Un año antes de la primera publicación de *El arco y la lira*, Jaime Gil de Biedma prologando su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* de T. S. Eliot reflexiona, con base en los escritos del poeta estadounidense, naturalizado inglés, sobre el problema de la comunicación poética:

Bien, si la poesía no es comunicación, y tampoco es conocimiento, ¿qué es entonces? Ni lo se ni estoy demasiado seguro de que interese saberlo; o quizás si lo se, cuando no me empeño en definirla. “La gente es aficionada a creer que existe una esencia única de la poesía, susceptible de formulación”, dice Eliot. Ganas de simplificar. Todas las artes son obra del hombre y son, por ello, fundamentalmente impuras, es decir, complejas; la poesía debido al material con que opera, es la más impura de todas. La comunicación es un elemento de la poesía, pero no define la poesía; la actividad poética es una actividad formal, pero nunca es pura y simple voluntad de forma. Hay un cierto grado de comunicación en todo poema: hay una mínima voluntad de forma —una voluntad de orientación del poema— en el poeta surrealista [...].⁶⁶

Sin un afán explícito por definir, el poeta español explota conceptual y estéticamente la naturaleza de la poesía, partiendo de las ideas que Eliot despliega en sus ensayos a principios de la década de 1930.⁶⁷ No se trata de coincidir con la identificación conceptual entre impuro y complejo o entre voluntad de forma y orientación del poema, que por otra parte me parecen de intuición certera. Se trata de notar la apertura que ofrece al estudio y al ejercicio poético un afán —no por sus alcances ni por su valor, sino por más racional y menos místico que la línea de sublimación que ofrece O. Paz— de entender el género en su multiplicidad de expresiones, por medio de un eclecticismo analítico-sintético sobrio, que muestra una orientación conceptual distinta a la del poeta mexicano.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁶ Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994, p. 28. La cita del prólogo al libro traducido de Eliot es de 1955.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 21.

A finales del siglo XIX nace una propuesta pretendidamente antimetafísica hacia el arte que conlleva en sus premisas centrales un rastro romántico. En la crítica literaria este residuo romántico llevó a la estilística. Un hito fundacional en la historia de esta tendencia crítica es la *Estética* de Croce. Para el filósofo italiano el problema estético básico no radica en la reacción de los sentidos hacia un objeto: el arte es una forma de conocimiento, es decir, entre la intuición simple y la intuición artística no hay diferencia: el arte no es imitativo de ninguna realidad: el arte es esencialmente forma.⁶⁸ Croce aboga por un idealismo de la forma, en contra del idealismo gnoseológico de Hegel. Sin embargo, sus posturas confluyen en la función mesiánica que otorgan a la poesía frente a la vida para el encuentro con la totalidad originaria.⁶⁹ Para llegar a esto Croce sostiene que la obra es creación del genio interior del poeta disparado por el sentimiento;⁷⁰ la poesía carece de conceptualizaciones,⁷¹ y puesto que frente al lenguaje de la razón se erige, por medio de la poesía, el del sentimiento, “la poesía es la lengua materna del género humano”.⁷² La interioridad del artista se vuelve factor primordial para la generación estética, pero no se trata de un yo responsable, delimitado en tanto subjetividad por el mundo y los otros, sino de un yo psicológico, inescrutable en cuanto interioridad y deliberado en cuanto genio. Ni la moral ni las ideas circundantes tienen lugar en la creación artística, para Croce. La forma como concreción individual de la intencionalidad del artista es el eje sobre el que se desarrolla la mayoría de los trabajos estilísticos. Desde esta perspectiva, se vuelve a relegar la responsabilidad y el compromiso del yo con su mundo: “El artista [...] no engaña a nadie porque dé forma a lo que hay dentro de su ánimo [...] El artista purifica su otro yo, charlatán, embustero, malvado.

⁶⁸ *Op. cit.*, pp. 61-63. Para Croce, el conocimiento intuitivo que es propio del arte, no depende de su relación con lo real o lo irreal, de la intelectualidad espaciotemporal que se le puede adjudicar, pp. 47-51.

⁶⁹ Para Croce la belleza radica en la unidad y la fealdad en la multiplicidad, *ibid.*, p. 120.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 96.

⁷¹ No solo “el arte no consiste en el contenido, sino que, además, carece de contenido”, (*ibid.*, p. 70).

⁷² *Ibid.*, p. 71.

cuando sabe expresarlo estéticamente”.⁷³ La belleza formal, que nace del interior y no concierne sino interiores sin intervención ética generada desde el ámbito social, se vuelve la otra cara de la moneda del idealismo. La partición entre forma y contenido sigue vigente, y el arte se sigue viendo como una lucha de la idea con la materia, pero la idealidad ahora se desplaza hacia la apariencia. Aquí, una vez más, se hacen patentes la separación entre forma y contenido, la comodidad de no relacionar elementos de uno con la otra y la omisión —para la crítica idealista: benéfica— de las implicaciones de totalidad o de un acto responsable y ético frente al problema de la preocupación intelectual y la expresión artística de ella, que yuxtapone al autor de poemas líricos —inmerso en la discursividad múltiple de su momento—, con su material y su tradición.

Desde el estructuralismo más canónico, indagando las particiones genéricas entre poesía y prosa, Ducrot y Todorov se preguntan:

¿[S]e trata de la alternativa *verso-prosa*, es decir, de la organización rítmica del discurso (¿y la existencia del *verso libre* o del *poema en prosa* significa entonces un problema temible?) o bien de la alternativa entre **poesía y ficción**, es decir, por un lado de un discurso que debe ser leído al nivel de su literalidad, como una pura configuración fónica, gráfica y semántica, y por el otro de un discurso representativo (“mimético”) que evoca un universo de experiencia? A todo esto se suma una serie de prescripciones sobre *los estilos* verbales utilizados: los estilos emotivo, figurado personal, etc., predominan en la “poesía”, mientras que la ficción se caracteriza a menudo por el predominio del estilo referencial. Debe agregarse que la literatura contemporánea tiende a ignorar esta

⁷³ *Ibid.*, p. 97. Así como Croce lo plantea, este acto de purificación es autocomplaciente y egoísta, no tiene ningún punto de apoyo fuera del yo: pareciera que la maldad interior se exime de culpas por el ejercicio del arte o que se embellece tanto el lado oscuro del artista que se vuelve bello. El planteamiento de Croce no contempla en ningún momento el intercambio social que es obligatorio para la constitución de los conceptos de belleza, de bondad, de mentira o de culpa. Pero tampoco considera la trascendencia social del arte. El intento de purificación por medio del arte no puede tener un sentido ético, si se encierra en la autocontemplación estética, sólo adquiere uno de esta índole si une al poeta con el entorno y sus valores. El poema no es vía de autosalvación ni de martirio, es un espacio compartido, pero aun así no salva al yo de la charlatanería, del embuste, de la maldad. Lo que confiere valor estético a estos elementos es el tono emocional y volitivo que el yo adopta hacia ellos, en tanto materiales estéticos. Croce mezcla categorías éticas con estéticas, sin marcar cómo se pasa de unas a otras. No queda claro si los elementos mencionados son temas artísticos, actitudes personales de seres biográficos o actitudes estéticas de un yo-artista frente a sus materiales estéticos: es en la medida de esta confusión en que no se puede hablar de un acto ético-estético en los términos de Croce.

oposición y que la "novela" contemporánea exige una lectura "poética" no como representación de un universo distinto sino como una construcción semántica.⁷⁴

Según los teóricos y, a pesar de la forma de pregunta en la que se intenta dilucidar el problema, queda bastante claro que la tipología discursiva de prosa y poesía depende de las condiciones de ficción-representatividad y que la "novela" contemporánea, al ser leída "poéticamente", se orienta hacia la carencia de un sustrato representacional y logra una originalidad semántica. Más abajo, al analizar las diversas formas de pensamiento teórico que han diferenciado el discurso poético y el prosístico, Ducrot y Todorov refieren las opiniones de Goethe, quien consideró la poesía una expresión "de la emoción exaltada", la épica como el discurso poético que claramente narra y el drama como la expresión de lo subjetivo. Por otra parte, Helena Beristáin, con un afán pedagógico más que teórico, refiriéndose a la visión de los géneros, primero de Kayser y, después, de Barthes, dice:

La poesía lírica se ha visto como presidida [...] por una actitud *típica* que corresponde a la *enunciacón* (reservada al poeta) que manifiesta la intimidad del sujeto de la enunciación, que es la autoexpresión de un estado de ánimo, de "una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado", de un *yo* , de una interioridad anímica. En ella se vuelca lo que se siente, y tiene su raíz original en la *exclamación* y en la *interjección* . En principio la poesía lírica no narra ni describe. Las narraciones o descripciones que en apariencia pueden hallarse en un poema lírico, se subordinan totalmente a la necesidad de expresión de la subjetividad, y cumplen una función connotativa, de modo que se resuelven en una gran *metáfora* , una *comparación* , una *alegoría* , una *antítesis* .⁷⁵

Una vez más se ve claramente que la lírica se ha concebido como la expresión metafórica de un sentimiento personal que se erige como la única realidad —después de la lingüística, a la que se une con lazos de consaguinidad por decreto genérico— a la que puede aspirar un poema lírico. En este sentido la individualidad aislada expresa su experiencia, traduciendo el sentir en palabras cuya función consiste en revestir de tropos tal experiencia, trascenderla de esta manera, encontrar tras la referencialidad la vía de desprenderse de acciones, personajes, espacio o tiempo. Del mismo modo, el instituido

⁷⁴ *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, tr. Enrique Pezzoni, México, Siglo XXI, 5ª edición, 1970, s.v. Géneros literarios, I. Prosa-poesía.

⁷⁵ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2ª edición, 1988, s.v. género.

desapego del poema lírico de la realidad referencial ha llevado la recepción de este género a adjudicar a los textos alcances filosóficos, ya que su discurso, elusivo de la realidad y o carente de representatividad, ha sido considerado como el más cercano a la expresión del sentido profundo de toda categoría posible de significar:

La poesía trata de encontrar una intrasignificación, un estado presemiológico del lenguaje, en suma se esfuerza por transformar el signo en sentido: su ideal — tendencial — sería llegar no al sentido de las palabras, sino al sentido mismo de las cosas [...] Es por eso que nuestra poesía moderna se presenta siempre como un asesinato del lenguaje, una suerte de análogo espacial, sensible, del silencio [...] la poesía es un sistema semiológico que pretende retractarse en sistema esencial.⁷⁶

La no representatividad del mundo en el lenguaje lírico se concibe como un rasgo genérico, que ciertas tendencias teóricas llevan a sus últimas consecuencias de encerramiento del texto y de validez por la autonomía creadora de los recursos poéticos. Paul de Man, en *Blindness and insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism*,⁷⁷ discute el tema en función de lo que, a partir de Friedrich, se ha llamado la despersonalización de la poesía moderna, elemento que va a la par con la pérdida de valores representacionales del discurso lírico. El intento de convertir el sustrato objetual, referido por el discurso, en una nebulosa de alusiones a la tradición poética, que hace que los poetas modernos sean difíciles de entender, es tratado por de Man a partir de la tendencia teórica que marca la línea de Benjamin, Friedrich, Jauss, en específica relación con el análisis de un soneto de Mallarmé, hecha por Stierle. Lo que se propone, parcialmente en contra de la total validez del intento crítico de Stierle, es encontrar el

⁷⁶ Roland Barthes, *Mitologías*, tr. Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 4ª edición, 1983 [primera edición en francés 1957], pp. 227 y 228. A pesar de afirmar la pretensión y no la realización de la misma, de lo que Barthes deja constancia es de una manera de concebir la lírica moderna que por ser secundaria a la práctica misma no resulta menos formacional para ésta: ver la lírica como un intento de forjar un sistema semiológico esencial, es colocar el esfuerzo de los poetas en este mismo camino de huida a todo lo que en su entorno es el sistema semiológico de partida para la creación. La lírica así se concibe en aislamiento rebelde frente a su mundo circundante, en alienación con su propio material de trabajo, en producto enajenado que, casi a pesar suyo, crea vínculos de recepción o que por lo mismo, por tocar esta actitud rebelde no concretada por los receptores en su propia conciencia, llega a ser confusamente reconocible como un sistema aparte que funciona en un nivel de laxa responsabilidad ética.

⁷⁷ Introducción de Wlad Godzich, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2ª edición, 1983, pp. 166-186.

anclaje referencial y, por medio de éste, el desvelamiento del valor simbólico-alegórico que el poema, por medios lingüísticos pragmáticos, pone de relieve.

El problema, si bien dilucidado a favor de una línea intermedia entre la pérdida total de representación, y la totalidad representacional del discurso lírico,⁷⁸ esta, por lo demás, planteado en terminos estrambóticos: el problema de la representación no se puede resolver por medio de un análisis delimitado por el texto, en cuanto combinación lingüística. Es decir, es disfuncional pensar el problema en términos de la representación discursiva de una realidad anidada intratextualmente. Lo que en el texto siempre se representa, por el contrario, es un punto de vista estético-ético impreso en la actitud discursiva del poeta hacia su material estético, y esto se fundamenta en el hecho de que el poema siempre se genera a partir de una necesidad de comunicación que contempla, además de un yo incluido, a varios otros, que pretende poner en contacto: es más, lo que se representa es una realidad que, siendo concluida por el yo, vuelve a él para definirlo, lo hace presencia para el otro, delimita sus fronteras, marca una totalidad apenas intuida cuando el yo no es sino una voz sin matiz. En otras palabras, el texto regresa en función definitoria al yo que lo profiere. Es la implícita inclusión del otro, otro distinto y deseado como interlocutor específicamente de una emisión lírica que, además del material forjado estéticamente, se pone en juego. Lo que matiza genéricamente esta necesidad es la asunción yoística del discurso frente al otro, en el caso de análisis como los de De Man, silenciado artificialmente o involucrado en cuanto emisor posible del mismo discurso, y por tanto, en (des)acuerdo estético con el yo emisor. Si el problema de la interpretación del texto lírico se ubica en su valor representacional sin más, el otro es un yo accesorio o complaciente a causa de la relevancia que cobra el yo emisor en cuanto creador de un sistema de símbolos de uso personal, aunque casi siempre motivado externamente. Si el

⁷⁸ "All representational poetry is always also allegorical, whether it be aware of it or not, and the allegorical power of the language undermines and obscures the specific literal meaning of a representation open to understanding. But all allegorical poetry must contain a representational element that invites and allows for understanding, only to discover that the understanding it reaches is necessarily in error". (*ibid.*, p. 185).

problema se ubica en que el acontecimiento representacional imitativo o no del texto tiene como meta fundar una visión estética implicada en la actitud del yo. se puede convenir que quien recibe el objeto estético no busca en él la cosa o idea representada para, por afinidad, entender o asentar: que su función no es tal. Sino que como otro yo, ahora ya no silenciado, sino activo en cuanto productor de un acento discursivo, que lo vuelve contemplador estético no sumergido en la empatía, encuentra en el texto los rasgos de una actitud matizada éticamente frente a un problema estético resuelto en los términos textuales y contextuales concretos, con los que entra en interacción discursiva.⁷⁹

El análisis de De Man hace que el peso del logro interpretativo recaiga sobre el acierto de descifrar la simbología mallarameana, ya que parte del cambio que supone para la poesía lírica el traslado de la intención de lo representacional, por lo tanto mimético, a lo alegórico (terminología de W. Benjamin que sigue Stierle). La interpretación se basa en que “these themes [se refiere a los temas del soneto de Mallarmé] can only be reached if one admits the persistent presence, in the poetry, of levels of meaning that remain representational [...] The poem uses a representational poetics that remains fundamentally mimetic throughout”. Y el estudioso prosigue ubicando la función de la crítica para la

⁷⁹ La problemática del yo y el otro parte de la ontología y se vuelve un problema básico para la teoría literaria del siglo XX. Sobre una revisión del problema y una crítica a todas las fisuras e incongruencias, pero también ventajas de los planteamientos idealistas en relación con el tema véase Vitali Makhlin, art. cit., pp. 54-89. La fundamental crítica de Makhlin se orienta hacia el problema de la autoridad de la mirada seria, autocontemplativa, unitaria, espectral que promueve el idealismo. Por su parte, Emmanuel Levinas, desde una perspectiva existencial, fronteriza con un idealismo religioso y mesiánico, ubica la radicalidad de la diferencia entre el yo y lo otro en la relación del yo con la muerte — relación angustiante que vuelve pasivo al yo— y la plenitud activa de la diferenciación de identidad en la relación de lo masculino con lo femenino; véase Emmanuel Levinas, *El tiempo y el otro*, intr. Félix Duque, tr. José Luis Pardo Torio, Barcelona, Paidós, 1993 [1949], pp. 110-116 y 124-134. La visión de Levinas no cae abiertamente en el idealismo y, sin embargo, no es distante. El yo, la muerte, lo masculino y lo femenino se conciben sin ninguna distinción histórica, se vuelven valores abstractos, se descaman, pertenecen a la esfera unívoca del prejuicio de las ideas, y así se alejan de representaciones materiales, se convierten en constantes universales y en oposiciones teleológicas, secuencia de la antigua relación rival resuelta en los términos de eros y tanatos. La falta de características concretas, el misterio impenetrable del otro, el movimiento especulativo egocéntrico y envanecido del yo encuentran su justificación en el racionalismo: “El solipsismo no es una aberración ni un sofisma: es la estructura misma de la razón”, (*ibid.*, p. 105). Más adelante se verá como solipsismo, razón y exclusión del otro han marcado diversas interpretaciones del discurso lírico como género.

interpretación del texto: "Only after all possible representational meanings have been exhausted can one begin to ask if and by what these means have been replaced".⁸⁰ El trabajo que se propone es imprescindible para la intelección de un texto, pero no toca en ningún momento el problema estético. Probablemente, el mismo procedimiento intelectual se tendría que hacer frente a un manual de matemáticas o a un texto de los filósofos herméticos. La especificidad estética quedó relegada a la canonización, la comprensión se volvió una tarea de especialistas, el valor específico de obra artística verbal se convirtió en el *a priori* que hace el texto posible de ser estudiado.

Käte Hamburger, en un intento de discernir desde un punto estructural-pragmático la especificidad lírica, constituye como fundamentales tres rasgos que un texto debe tener para entrar a esta categoría genérica: a) el discurso debe pertenecer a lo que se llama "statement system of language", distinto al sistema creativo al cual pertenecen las aseveraciones narrativas; b) el texto debe estar fuera de un sistema comunicativo cuya orientación va hacia el objeto; y c) el texto no acepta programáticamente ningún uso.⁸¹ El primer criterio es diferencial y conduce a una relación directa entre el sujeto de la enunciación y su receptor.⁸² Con la segunda premisa se afirma una cierta oscuridad de sentido en la poesía que hace difícil el acceso a la comprensión de un contenido objetual, elemento que conlleva una doble consecuencia: primero, del objeto concretado lingüística y estilísticamente se pasa interpretativa e intencionalmente a la esfera de la reacción íntima que el objeto produce al escritor o al receptor, y segundo, la apreciación intelectual se da más allá de la concreción literal del poema.⁸³ Con el tercer imperativo se puede establecer, como lo hace la estudiosa, la diferencia por ejemplo entre un himno religioso y

⁸⁰ Paul de Man, *op. cit.*, pp. 181 y 182.

⁸¹ *The logic of literature*, tr. Marilyn J. Rose, Bloomington, Indiana University, 2nd edition, 1973, p. 242.

⁸² *Ibid.*, p. 271.

⁸³ *Ibid.*, 247-255. A pesar de que la dificultad noemática del poema lírico es un fenómeno más implantado a partir del Simbolismo, según Hamburger, se considera que el fenómeno de la sustracción del campo representacional al de la intimidad sensible es lo que afirma este segundo criterio de especificidad genérica que hace que del polo del objeto el discurso se retraiga al polo del sujeto creador o receptor.

un poema lírico. Un himno religioso adquiere estatuto lírico sólo perdiendo su actualidad pragmática, es decir, fuera de la práctica religiosa.⁸⁴ En las teorizaciones de Hamburger se encuentran muchos de los tópicos de una visión idealista de la lírica: la presencia de un sujeto que se aleja de la realidad por medio del discurso, la expresión de la experiencia interna que debe trascender al mundo despojándose de todo lo material, la irresponsabilidad obligatoria del discurso lírico frente al mundo, ya que para que un texto sea lírico no debe tener ningún nexo de trascendencia real en ningún ámbito de la actividad humana que no sea la creación poética —en otras palabras, la tradición— o la homóloga recepción. Un elemento interesante en el desarrollo de estas teorizaciones es que siempre se habla desde la perspectiva de la recepción: Käte Hamburger así concibe la lírica, pero en ningún momento habla desde el discurso lírico, es decir, desde la manera concreta textual por medio de la que se logran todos los presupuestos para crearse un canon del género lírico. El mismo fenómeno se encuentra en otro libro aparentemente de distinta orientación teórica, pero que mantiene el nexo con la visión idealista y por eso se acerca a la visión de la estudiosa alemana. García Berrio busca en *Cántico* de Jorge Guillén la fuerza creativa del “impulso” como centro motor de todo el libro.⁸⁵ Elementos semánticos, rítmicos y rimicos lo llevan a comprobar este núcleo. Apoyándose en la interpretación simbólica de los arquetipos junguianos refuerza su interpretación y así desemboca en la unidad universal del poema de Guillén: “La existencia antes alegada de un ‘centro de los arquetipos’ postula, por sí misma, ‘la posibilidad de un universo creado en sí mismo’ y constituido por los ‘símbolos universales’ como instrumentos de comprensión y de relación comunes a todos, con capacidad de comunicación potencialmente ilimitada”.⁸⁶ El punto en común con Hamburger radica en enfocar la

⁸⁴ Véase el análisis de diversos textos de himnos, *ibid.*, pp.237-242.

⁸⁵ Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 375-387.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 395. En este momento no me interesa la validez epistemológica de los planteamientos de Jung, sino el consiguiente aplastamiento de todo lo que de diferencial puede tener un símbolo dentro de un contexto de expresión o recepción, procedimiento interpretativo que en esencia desactiva la misma posibilidad de simbolizar, por una parte, y por la otra, incentiva la creencia en instancias ideales mas allá de

especificidad del discurso lírico en el efecto que produce en el lector condicionado absolutamente por los principios idealistas que confirman la poeticidad de un texto en términos esenciales. Así, ambos estudiosos llegan a interpretar la dificultad intelectual de contenido de los textos líricos como característica, promotora de esta especificidad discursiva y como arbitrio del goce estético. Es obvio que para llegar a todo lo anterior se tiene que partir de una concepción del lenguaje como sistema de signos cuya normatividad comunicativa es alienada estéticamente en el discurso lírico. Mensajes trascendentales, genio, intimidad, se contraponen explícita e implícitamente con concreción, comunicación interpersonal, mundo externo, y el lenguaje lírico es elevado a una cumbre atemporal, donde existe sin vínculo alguno con este otro mundo, si no es con dos o tres espíritus afines, cómodamente imaginados en su biblioteca, en posición de autocontemplación hedonista. La sociedad, la ideología, la ética, están ausentes o en el mejor de los casos se incluyen, apuntando hacia la homogeneización de la idea que permea el texto, pero no son realmente necesarios para la comunicación estética de los textos líricos. Entonces, ¿en qué se basa esta comunicación? La respuesta es obvia, en ambas aproximaciones: en el condicionamiento que produce el ascendente crítico y teórico sobre poetas y receptores.

Dentro de la teoría literaria de este siglo, una tendencia distinta al formalismo y al estructuralismo de origen idealista,⁸⁷ es la que se forja a partir del concepto de la función.

las condiciones socioculturales de individuos y textos. Es este tipo de prerrogativas que pueden llevar a la formulación de conceptos como el siguiente: "Los mensajes llegan a alcanzar condición de poéticos cuando poseen la virtualidad de constituir un objeto de revelación esencial y de conmoción profunda común a todos los seres humanos", (*ibid.*, p. 439).

⁸⁷ Un intento de reunir y homogeneizar acepciones críticas modernas de tendencia idealista es el siguiente: "In its modern meaning a lyric is a type of poetry which is mechanically representational of a musical architecture and which is thematically representational of the poet's sensibility as evidenced in a fusion of conception and image", (*The new Princeton encyclopedia...*, s. v., lyric), el subrayado mío. La especificidad que con la definición anterior se intenta trazar tiene la desventaja de abarcar varios tipos de discurso asumidos por un yo no obligatoria o particularmente lírico. El énfasis puesto en el qué o en el cómo representa la poesía ha creado dos líneas de teorizaciones en el siglo XX que obedecen finalmente a la dicotomía de forma y contenido. Ambas tendencias son igualmente formalistas y no representan sino metodologías analíticas mas o menos eficientes, tocando sólo tangencialmente la especificidad estética del fenómeno poético. Esta faceta del problema puede ser dilucidada a partir de una concepción ontológica del

cuyos principios atienden la cuestión de la trascendencia sociocultural del texto lírico. Esta orientación analítica ofrece, entre otras, las siguientes ventajas: principalmente, no ignora la multiplicidad de facetas intrínsecas y extrínsecas que constituyen un texto estético, y por lo mismo no excluye lo estético en cuanto categoría principal de análisis; por lo anterior es capaz de ver el yo lírico como un anclaje pragmático, si bien no biográfico, del texto en su mundo circundante; de analizar el sustrato de ideas y necesidades que impulsan la creación, ya sea hacia su función epifánica, ya sea hacia el compromiso social —ambas orientaciones como extremos de una oscilación que pasa por puntos intermedios múltiples—; de desentrañar las tensiones de la tradición y la ideología que representa el texto en tanto toma de conciencia particular de un yo lírico frente a su mundo:

El término 'función' [...] nos parece el más apropiado para señalar el carácter intra y extratextual que tal intento entraña. Además nos permite poner de relieve la compleja red de vinculaciones que forman parte de la cuestión en el marco de la obra. El texto es analizado desde un punto de vista formal, como entidad autónoma, pero la concepción metapoética que lo constituye, sin dejar de ser parte inseparable del mismo, nos remite a un corpus externo: la concepción de un público receptor del mensaje poético y determinante en ocasiones de su gestación, la referencia a un ámbito histórico-geográfico concreto, la inclusión metalingüística de la obra en la obra misma y la meditación sobre el instrumento poético, etc.⁸⁸

El problema de la relación entre lírica y entorno social se enmarca en uno teórico mucho más amplio: el de la autonomía del arte. El debate de la autonomía o no de la actividad literaria y, más ampliamente, de la relación —obligatoria y recíproca, desde cierta perspectiva, secundaria y estorbosa, desde otra— entre arte y sociedad y el predominio de una de las dos sobre la otra, empieza a desbrozarse claramente en la teoría

lenguaje en cuanto materialidad particular que se crea y circula entre escritor y lector dentro de una cronotopía particular. Sobre lo anterior véase el planteamiento del problema en *The new Princeton encyclopedia...*, s. v. poetry, II. Sound and meaning y IV. Ontology.

⁸⁸ Laura Rosana Scarano, art. cit., p. 323. En este artículo la estudiosa después de comprobar la falta de una aproximación pragmática a la lírica, alude sucintamente a las razones responsables para tal exclusión. Su propósito es constituir el mapa de las funciones que la poesía de Rubén Darío asumió en relación con las necesidades ideológicas del mundo en el que se creó y de la tradición literaria de la que procedía. Uno de los puntos más dignos de ser resaltados en el artículo es la observación de la estudiosa acerca de la falta de referencia a y preocupación por la función de la poesía de parte de la teoría literaria rebasada en este campo por la estética filosófica, art. cit. p. 325.

literaria moderna, supuestamente, con la rivalidad entre estructuralismo y sociología de la literatura. Sin embargo, dentro de la escuela formalista y el incipiente estructuralismo hay voces disidentes, marcando otras vías por medio de las cuales arte y sociedad, producto estético e historia no pueden sino entramarse irreductiblemente.⁸⁹

Una de estas voces es la de Jan Mukarovsky perteneciente teóricamente al Círculo Lingüístico de Praga, que desarrolla lo más importante de sus teorías sobre estética y literatura entre 1925 y 1945, en compañía de estudiosos como Jakobson, Trubetzkoy, Bogatyriev (miembros del Círculo de Moscú), Mathesius, Havránek, Trnka, Rypka, Vachek.⁹⁰ En 1929 se hacen explícitos conceptos —originales o reelaborados— que acompañarán la teoría literaria por mucho tiempo: el de la distinción entre lenguaje “popular” o función “comunicativa” y “lengua literaria” o “función poética”, el de las funciones del lenguaje en relación con el papel por desempeñar en las concretas situaciones sociales; el de la doble rivalidad de la lengua literaria, primero, con su

⁸⁹ Se ha insistido en que los formalistas intentaron establecer principios de análisis literario que tendían a defender la autonomía de la obra de arte frente a su contexto de producción y recepción. Sin embargo, afirmaciones como “[...] el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia”, (Eichenbaum, art. cit., p. 25); y otras por el mismo estilo tajante y polémico, tienen además de sus implicaciones en el campo de los estudios literarios, una razón de ser hacia afuera y en contra de “tendencias filosóficas y religiosas [que obligaron los formalistas a] un verdadero *pathos* revolucionario, tesis categóricas ironía despiadada, rechazo audaz de todo espíritu de reconciliación”; (*ibid.*, p. 25). A raíz de este tono, el formalismo, como antecedente del estructuralismo, fue atacado por su tendencia positivista y por su deseo cientificista. Sin embargo, los teóricos actuales, dentro de una necesidad neoformalista pero que ha brebado —por lo menos en la superficie— en los legados de la sociología de la literatura, en los métodos deconstructivos y su desvelamiento de las implicaciones de la ideología dominante sobre los productos artísticos, en la inequívoca importancia de los resultados de la teoría de la recepción, en la enseñanza de la semiótica, como también y quizá predominantemente en el legado de Bajtin y de su uso por la sociocrítica, tienden a reivindicar la actitud de estudiosos como Tinianov, Sklovski y Jakobson, marcando fuertemente la preocupación de estos por la interrelación entre literatura, historia y sociedad; véase Douwe Fokkema y Elrud Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX. Estructuralismo, Marxismo, Estética de la recepción, Semiología*, traducción y notas de Gustavo Domínguez, Madrid, Cátedra, 2ª edición, 1984, p. 41.

⁹⁰ Sobre los antecedentes, la constitución y el desarrollo histórico del Círculo de Praga véase Jaqueline Fontaine, *El Círculo de Praga*, tr. Federico Sánchez Alcolea, Madrid, Gredos, 1980, pp. 7-21, y Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, edición crítica de Jordi Llovet, tr. Anna Anthony-Visova, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 9-13.

tradición y segundo, con la lengua de función comunicativa.⁹¹ En estos principios se pueden “oír” ecos formalistas, que se hacen notar más intensamente en la manera de concluir de la tesis sobre el lenguaje literario y su análisis: “En lugar de la mística de las relaciones de causalidad entre sistemas heterogéneos, es preciso estudiar la lengua poética en sí misma”.⁹²

Cinco años después, Jan Mukarovsky escribe:

Está cada vez mas claro que el contenido de la consciencia (*sic*) individual viene dado hasta en sus profundidades por los contenidos que pertenecen a la consciencia colectiva. Por consiguiente, los problemas del signo y de la significación son cada vez más importantes, ya que cada contenido psíquico que sobrepasa los límites de la consciencia individual adquiere, ya por el mero hecho de su comunicabilidad, el carácter de signo.⁹³

Desde esta nueva perspectiva, la obra de arte es producto de la interacción entre la conciencia del autor y la de los receptores: es decir, el texto literario posee una virtualidad de sentido que se activa en la medida que el artefacto artístico se vuelve objeto de la recepción de la colectividad: con esto se puede suponer que el valor del signo estético, como espacio semiótico que pertenece a la sociedad de su producción y/o consumo, es múltiple. Sólo en la medida en que la obra se vuelve pertenencia estética de una comunidad, signo-de-algo para sus miembros, es posible la función semiológica, y esta función no puede más que tener una base social que dota el “artefacto” de naturaleza funcional, compartida, de identidad estética. Es en los intersticios de esta construcción, en los espacios colindantes entre los participantes que se define la existencia del sentido del objeto artístico.⁹⁴

⁹¹ Trnka, *et. al*, *El Círculo de Praga*, traducción y prólogo de Joan A. Argente, Barcelona, Anagrama, 1971, pp. 41, 42, 44, 46.

⁹² *Ibid.*, p. 52.

⁹³ *Op. cit.*, p. 35.

⁹⁴ En 1944, la idea del objeto artístico como unidad de comunicación entre individuos ha cambiado para Mukarovsky: la obra de arte significa, pero no transmite un mensaje, no comunica a la manera que lo hace la palabra: “la significación de la obra artística, precisamente en tanto que obra artística, no consiste en la comunicación. La obra de arte no tiende [...] a nada que este fuera de ella, a ningún objeto exterior [...] No establece una comprensión entre la gente en cuanto a las cosas [...] sino en cuanto a una determinada postura frente a las cosas, una determinada postura del hombre frente a toda la realidad que le rodea, es decir no sólo frente a aquella realidad que está descrita en la obra”: (*ibid.*, pp. 264-265). Además de los elementos sobre la visión del teórico respecto de la comunicación artística, otro punto interesante de la cita

La obra artística no puede ser identificada [...] ni con el estado de ánimo de su autor ni con ninguno de los estados de ánimo que evoca en los sujetos que la perciben [...] la obra artística esta destinada a servir de intermediario entre su autor y la colectividad [...] La obra-cosa funciona, pues, únicamente como símbolo exterior [...] al que corresponde, en la consciencia colectiva, una significación determinada [...] caracterizada por lo que tienen en común los estados subjetivos de la consciencia, evocados por la obra-cosa en los miembros de la colectividad determinada.”⁹⁶

La postura del teórico tiene diversas implicaciones: la obra de arte se desvincula de la condena de la intencionalidad única y de la dominación autoral de su posible sentido único; deja de ser el objeto hedonista de la condición estética individual, espontánea en tanto reacción hacia los objetos; cobra una función social; se integra en tanto signo con forma y contenido en el que ambos tienen igual importancia por relacionarse y dejar una huella en la conciencia colectiva. El objeto artístico es el signo identificado y avalado como tal por el trabajo interpretante de una comunidad cultural.

En 1936, en un ensayo titulado “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, lo estético y lo extraestético son para Mukarovsky no esenciales, no inherentes, no inmanentes en relación con los objetos que “caracterizan”: son circunstanciales y obedecen a las normas de evolución de criterios generales dentro del entramado cultural: “[...] la aptitud activa a la función estética no es una propiedad real del objeto, aunque éste haya sido construido intencionalmente en vista de esta función, sino que se manifiesta sólo en circunstancias determinadas, es decir, en un contexto social determinado [...]”.⁹⁶ Otra característica fundamental de la función estética es el objetivo que por medio de ella se persigue: “[...] la consecución del placer estético”.⁹⁷ Pero aquí no se trata de una búsqueda hedonista, como al principio podría parecer. Dentro del esquema de la comunicación artística “[...] para que las premisas objetivas puedan hacerse valer, tienen

es su perspectiva respecto de la relación entre realidad y obra de arte. En el objeto artístico se ve descrita una porción de realidad junto con una actitud —ética, ideológica— frente a la ella; en este sentido, si no hay una relación de reflejo entre mundo real y mundo de ficción es por la presencia de esta actitud y ésta se define entonces, obligatoriamente como orientación estética y ética de la obra. “[...] dada objetivamente en ella [...]”, *loc. cit.*

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 35-36

⁹⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 62.

que participar de algún modo en la constitución del sujeto del placer estético”.⁹⁸ El acto estético y su resultado son momentos de la constitución tanto del objeto como, también, de todas las instancias que contribuyen a su construcción, a saber: del artista, del receptor y, más importante, de la regla estética que los anteriores pueden aceptar como válida y significativamente predominante para que el artefacto se vuelva objeto estético. Para Mukarovsky, lo que distingue la obra de arte de la realidad es el específico punto de vista —subjetivo, pero comunicable— desde el cual se ve y se describe la realidad o se crea el mundo literario. Este punto de vista está presente tanto en la actitud del creador como del receptor que, situados frente a un objeto de contemplación, pueden entenderlo captando sus dimensiones estéticas refuncionalizadas desde la perspectiva de conciencia colectiva, para lograr devolver al mismo objeto con sus implicaciones artísticas —sociohistóricas— al contexto cultural, en parte formado por el proceso de interacción entre tradición, artista, objeto, espectador.

Para entender la totalidad de la visión de la obra estética es importante analizar el concepto de función estética. En Mukarovsky, este elemento es el valor superior de todos los que posee un objeto, y que lo define como objeto de arte.⁹⁹ Desde luego, en el sentido de que el valor es el resultado de las relaciones diferenciales entre elementos de la misma naturaleza, se podría decir que la visión del teórico se enmarca perfectamente en la tradición del estructuralismo lingüístico más puro; pero Mukarovsky logra una conceptualización mucho más amplia de lo que es el valor artístico, asociándolo con los valores extraestéticos y las circunstancias históricas desde las que se detectan las axiologías cuya interacción da como resultado la apreciación estética de una obra de arte.

Desde 1932, en un ensayo titulado “La obra poética como conjunto de valores”, y en relación con la preponderancia del valor estético sobre otros, extraestéticos, se lee:

Podría pensarse incluso que los valores extraestéticos se encuentran totalmente fuera del campo visual de aquel que percibe y valora la obra poética en tanto que artística. Pero no es así: los valores extraestéticos se manifiestan también en este caso, pero no de manera independiente, actuando sobre la relación emocional y volitiva del receptor

⁹⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 188.

respecto de la obra, sino como componentes de la construcción estética [...] La importancia de los valores extraestéticos para la construcción de la obra poética es, pues, considerable. A pesar de esto, y aunque la escala de valores extraestéticos en la poesía coincide con la escala de los mismos valores conocidos por el lector de la vida práctica, esta importancia queda fácilmente inadvertida.¹⁰⁰

De esta manera, un elemento socio-ideológico aparece como no desprovisto de poder estetizante, ligado siempre a los individuos y a sus expectativas culturales y, así, se logra la integración de forma y contenido, de recursos composicionales, temáticos y materiales. La visión de Mukarovsky alcanza mayor complejidad y agudeza cuando, además del problema de la relación entre diversos tipos de valores dentro de los límites de la obra de arte, introduce en su panorama la problemática de la función social de la obra en su diversos contextos, es decir, de la calidad del objeto estético semantizado ideológicamente.¹⁰¹

Concluyendo la exposición somera de los principios más relevantes, a mi parecer, del concepto que Jan Mukarovsky tenía respecto de la estructura del artefacto artístico y su transición a objeto por medio de la recepción, es decir, su origen y conclusión social, creo que son importantes unas últimas palabras del teórico checo: “[...] la investigación noética de toda la problemática de fenómenos estéticos, tarea propia de la estética, tiene que ser construida suponiendo que la función, la norma y el valor estético son válidos únicamente respecto al hombre, al hombre en tanto que ser social”,¹⁰² que manifiestan su postura teórica respecto de que el espacio estético, por excelencia, en el que el arte se crea y se recibe, no puede ser la necesidad solitaria de creación o de placer estético, sino la comunión del ser humano social con ciertos principios ético-estéticos en su expresión artística, unificada en el objeto de arte, que concebido así es obra en continuo devenir significativo, cuya *semansis* es posible en la medida que su poder de comunicación implica espacios compartidos —nuevos, viejos, olvidados, refuncionalizados, invertidos— entre el autor-contemplador y la conciencia individual y colectiva de sus receptores.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 188-189.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰² *Ibid.*, p. 101.

La pretensión lírica de abstraerse del mundo por medio del lenguaje es un deseo difícil de lograr —a mi modo de ver, imposible—, pero que ha marcado el ejercicio poético y la disponibilidad de la recepción dentro de los marcos institucionales de la crítica literaria. Fuera de la tendencia semiótica que marca el funcionalismo, es difícil encontrar cómo se concibe el nexo entre discurso y mundo, estética e ideología, lírica y sociedad. Así, retraerse de cierto tipo de mundo se ha vuelto una norma de discontinuidad entre el texto y la realidad circundante, propuesta sostenida por poetas y críticos con los mismos fervor y autoridad. Sólo bajo esta perspectiva pueden ser justificadas ideas como las que Friedrich adjudica a la poesía moderna, al decir, por ejemplo, que por un “ideal [...] vacío se escapa de la realidad por medio de la creación de una esfera de misterio incomprensible”.¹⁰³ Asignar a la poesía este tipo de características es arrancarla de su nexo con el mundo real, dotarla de poderes sublimes, para al final describirla de la siguiente manera: “la lírica es un misterio, un territorio fronterizo conquistado a lo apenas expresable, un prodigio y una fuerza”.¹⁰⁴ Finalmente, en relación con las implicaciones éticas de esta visión de la poesía, el mismo estudioso afirma que “la voluntad de estilo y de forma [...] tiene una verdad propia, superior a las verdades de los contenidos”.¹⁰⁵ Aquí se concreta la otra cara de la moneda del idealismo: lo esencial no está en lo que mueve la poesía internamente, sino en cómo la apariencia da la pista infalible para que esto funcione; pero de todos modos lo que hay en la lírica se vuelve a suponer esencial. Sin embargo, fuera de afirmaciones programáticas y de postura, Friederich no argumenta, no da razones por las que la lírica sea como la describe, es decir, evanescente conceptualmente, inconcreta pragmáticamente, hostil a la contextualización, vacía de implicaciones ideológicas, alejada en cuanto discurso de otros ámbitos culturales. En la teorización de Friederich, los rasgos genéricos son: no se descubren, no se fundamentan, no se explican, no se extraen: existen.

¹⁰³ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 77. La poesía moderna, según Friedrich, es la que emana de un proceso de obliteraciones continuas del sentido literal del lenguaje poético, a favor del sentido alegórico.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 240-241.

¹⁰⁵ Referencia a Benn en *ibid.*, p. 243.

Dicho todo lo anterior quisiera resumir, en términos de la crítica literaria idealista, algunos de los elementos que configuran, a mi modo de ver, erróneamente el género lírico: “[l]a poesía moderna produce una general ‘enajenación’ para conducir a una patria más alta”;¹⁰⁶ “la lírica es el fenómeno más puro y sublime de la poesía”, la distancia entre este género y el resto es la “*que media entre el escribir monológico y el escribir comunicativo*”;¹⁰⁷ “[p]ara la poesía lo único verdaderamente real es la palabra, no el mundo real”;¹⁰⁸ “[a]rtísticamente hablando [Mallarmé] absolvió a los poetas posteriores de la gastada dicotomía entre el pensamiento y las cosas”;¹⁰⁹ “[e]l que está concorde líricamente es ajeno a toda toma de posición. Se desliza al compás de la corriente de la existencia”;¹¹⁰ “lo lírico no construye, pues, nada, pero por lo mismo tampoco destruye nada”: el lírico está exento de contradicción;¹¹¹ “[l]a poesía lírica es ahistórica, no tiene fundamento ni consecuencias: habla tan sólo a los que están concordes: sus efectos son una especie de azar, y pasan del mismo modo que el estado anímico pasa”;¹¹² “[e]n poesía [...] lo esencial es vivir las palabras en toda su virginal plenitud de sentido y plasticidad: la intuición se eleva sobre la comprensión, la *imagen* sobre el concepto”;¹¹³ ¿Cómo logra un tipo de discurso desembarazarse de la realidad? ¿Por qué para el poeta y el poema la realidad circundante de cosas e ideologías se vuelve un peso que el lenguaje puede quitar de encima? ¿Por qué procedimientos se llega a tal extremo de esterilización y asepsia éticas e ideológicas de los textos líricos? Finalmente, ¿a qué obedece tanta pasión unánime de la poesía lírica moderna por abstraerse del mundo? Cierta necesidad angustiosa de trascendencia metafísica, o simplemente canónica, no explica todo, pero sí

¹⁰⁶ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 230 y 231; el subrayado es mío, y con él quiero realzar el valor programático de incomunicación y exclusividad lingüística que se pretende dar a la lírica.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 278.

¹⁰⁹ Michael Hamburger, *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁰ Emil Staiger, *op. cit.*, p. 74.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 96 y 97.

¹¹² *Ibid.*, p. 143.

¹¹³ Johannes Pfeiffer, *La poesía. Hacia una comprensión de lo poético*, tr. Margit Frenk, México/Buenos Aires, F. C. E., 3ª edición, 1959, p. 27.

una parte. El desarrollo de la sociedad moderna hacia el individualismo aclara otra parte.¹¹⁴ Falta corroborar si la creación poética actúa así frente a la realidad o si la recepción tiende a adoptar una postura hostil hacia la posibilidad de relacionar un poema con una representación para que se compruebe el estado ideal que el lenguaje logra al clasificarse bajo el rubro de la creación lírica. Los textos —en el caso de Lorca— no colaboran con la teoría y los críticos se vuelven incongruentes consigo mismos y sólo así logran una vigencia analítica frente a los textos. Aun cuando en un libro lírico se traza un sistema de símbolos (así se ha solido ver en gran parte la obra de Lorca), para llegar a descifrarlo analíticamente se acude a matices culturales de palabras, a mitos vigentes en una sociedad, a ideas en boga, a la esfera de una cultura que abarca la creación como un ambiente imprescindible, sin la cual el texto se vuelve hermético, impenetrable, pero más que nada, sin la que el texto pierde su especificidad estética.

Es probable que la lírica moderna, como género, represente en su desarrollo los valores ideológicos individualistas/idealistas de la sociedad moderna. La fragmentariedad, como rasgo genérico, obedece al ascendente de esta concepción idealista-individualista sobre el discurso. Es cierto que el mundo circundante es, para quien lo vive, fragmentario y no totalmente coherente, en cuanto se constituye por una pluralidad de manifestaciones abigarradas; pero el objeto del arte no adquiere unicidad por medio de una mística que le confiere estatuto axiológico mayor que la realidad, sino porque el objeto del arte procede de la fundamental actitud ética y estética de una valoración que permea sus partes otorgando unidad. En la vida, la fragmentariedad es resultado de la multiplicidad de las tareas que el yo emprende en distintos campos de su actividad:

Para la autoconciencia esta imagen íntegra [alude a la exterioridad de la imagen propia] aparece difusa en la vida; entra en el campo de la visión del mundo exterior tan sólo en forma de fragmentos casuales a los que falta precisamente esta unidad externa de permanencia, y el hombre no puede constituir su propia imagen en todo más o menos

¹¹⁴ Según Carlos Bousoño "[...] la lírica, que no es más que una particularización de la cultura general, ha sufrido en su evolución, como no podía ser menos, el proceso de ésta hacia un subjetivismo o idealismo cada vez más agudo; *op. cit.*, tomo I, p. 175. Lo que Bousoño implica aquí puede o no ser cierto desde distintos ángulos, sin embargo es emblemático de una orientación de la crítica que concibe los textos líricos como la expresión de un alma solitaria cuya intención es comunicar emociones individuales.

concluido, porque vive su vida dentro de la categoría de su propio yo. El problema no consiste en una insuficiencia del material para la vision externa [...] sino en una fundamental ausencia de enfoque valorativo integro desde el interior del mismo hombre con respecto a su expresividad externa [...] ¹¹⁵

Este enfoque valorativo del que Bajtin habla, difícil de lograr en una coherencia plena dentro de la vida, es presupuesto irreductible del acto estético.¹¹⁶ En el acto estético, desde la perspectiva bajtiniana, no puede haber fragmentariedad. La voz enunciativa, que como un yo, autor-contemplador, sólo podría adquirir un tono emocional y volitivo hacia sí mismo —una postura autoaxiológica— al relacionar su ser con un acontecimiento que englobe a un otro, productor de una imagen del yo, no puede resultar fragmentario por no tener fecha de nacimiento y muerte y un mundo pleno de matices en su alrededor. Pero tampoco el yo con estos atributos sería una totalidad. Lo que convierte el fragmento en totalidad artística es la representabilidad de una actitud total del yo frente al acontecimiento, cosa que se manifiesta en la forma: “La forma expresa el carácter activo del autor respecto al héroe, que es el otro hombre; en este sentido se puede decir que la forma es resultado de la interacción entre el héroe y el autor”.¹¹⁷ Este otro, si no es el mundo de lo representado, en casos de poemas donde se desarrolla un silogismo no desprendido de un evento, tampoco se reduce a la implícita o explícita presencia del lector en el proyecto estético: está implícitamente incluido en la presencia de la axiología mediante la que el yo se relaciona con su pensamiento, de la exotopía obligatoria que asume el yo para poder pensar con cierta conclusividad autorizada sobre algo que forja un anclaje de coordenadas precisas, volviendo la actitud del yo hacia el pensamiento rasgo

¹¹⁵ M. M. Bajtin, *Estética...*, p. 39.

¹¹⁶ Bajtin relaciona el proceso valorativo del autor contemplador hacia su personaje con la forma espaciotemporal del otro hombre para el yo, la única que puede dar paso a una vivencia de la conciencia propia. La relación estética se basa en la construcción de una conciencia propia hecha desde el exterior, desde la presencia del otro, presencia espaciotemporal que marca los límites del yo. En términos estéticos, lo anterior tiene la siguiente relevancia para una intelección global de una obra o para su propia creación: “[l]a vivencia debe integrarse a un *pasado semántico* absoluto, con todo su contexto semántico gracias al cual cobra sentido. Sólo bajo esta condición la vivencia de una aspiración puede adquirir una cierta duración, un contenido casi observable directamente, y solamente así el camino interno de la acción puede ser fijado, determinado, amorosamente concentrado por el *ritmo*, lo cual sólo sucede debido a la actividad de otra alma, en su contexto emocional y volitivo”, *ibid.*, p. 106.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 80.

distintivo propio: el yo en el acto estético se vuelve un otro para sí mismo. No se trata del doble espectral romántico, ni de una imagen de la identidad desprendida de su relación vital con el entorno y vista desde ninguna parte.¹¹⁸ Se trata de un punto de unión entre los distintos elementos que confluyen en la creación para generar un sujeto único frente a un objeto único. Este sujeto no es biográficamente el autor, aunque sea el autor biográfico del momento creativo. La continuidad del yo, asistemática cualitativamente en tiempo y en espacio reales, pasa en la creación lírica por un prisma-espejo en el que se proyecta una imagen deliberadamente en tensión. Esta relación tirante entre las partes constitutivas del yo trasciende sobre la intencionalidad de resaltar sólo una entre todas las formas reales, asumidas por el yo. La mirada que acompaña la creación está llena de piedad y compasión. En el prisma-espejo el yo lírico se encuentra con el mundo. La expresividad propia se junta con la expresión palpable del mundo y del otro: así se decide como, de qué y para quién se escribe. La fragmentariedad sólo podría responder a lo que Bajtin ubica en la razón de la fragmentariedad de la imagen propia, y su destitución —imposible dentro de la concepción del *yo-para-mí*— en la manera de relacionarse con un otro dual: receptor y realidad estética axiologizada, confirientes de identidad propia. Si el discurso lírico se ve desde la perspectiva de un yo sin apoyos reales en el mundo, el prisma-espejo se rompe —artificialmente, por supuesto—, y la palabra se vuelve unívoca y trascendente por canonización apriorística. Pero si así fuera, las brechas entre yo, discurso, mundo, y otro no trazarían más que un mapa de desencuentros y soliloquios fincados en la nada: así, se tendría que empezar a pensar en los textos líricos como textos no estéticos, no inteligibles, no apreciables, no interpretables.¹¹⁹

¹¹⁸ Sobre esto Bajtin afirma: “La objetivación ética y estética necesita de un poderoso punto de apoyo fuera de uno mismo, en una fuerza real desde la cual yo podría verme a mí como un otro”, *ibid.*, p. 36.

¹¹⁹ Cosa que, en realidad, se ha hecho, sin plena conciencia, pero de manera congruente: el formalismo y el estructuralismo son programáticos en no tocar el valor estético de los textos, abocándose a la estructura de su nivel material. Críticas como las de Friedrich o de Staiger, por su parte, han ubicado el fenómeno lírico en la eficiencia de lo Bello para plantear y resolver problemas emocionales o intelectuales. La constitución de una teoría del valor estético, a pesar de la imposibilidad de plantearla en términos de la Belleza, la Verdad o la Bondad concebidas como absolutos, era en todo caso más cercana a las exigencias

La fragmentariedad sólo se puede concebir constitucionalmente como parte de una totalidad. A este respecto, si el texto, como acontecimiento estético, no es una totalidad actualizada, sino parte de una conclusión virtual, se debe aceptar que el concepto de totalidad pertenece a las categorías trascendentales —intuiciones apriorísticas sobre las que se proyectan las intuiciones sensibles y cognitivas para adquirir medidas concretas. Por medio de esta lógica queda para la teoría expresiva definir la totalidad en términos absolutos y, por lo mismo, permanentes; y en efecto así lo hace, teóricamente. Esto produce una ineficiencia para entender la fragmentariedad en términos de forma arquitectónica, y esta incapacidad se suple por una sustitución falaz que convierte la fragmentariedad en rasgo de contenido. Por ejemplo, en el caso del *Poema...*, si es que se trata de un libro de poesía lírica, las indeterminaciones de argumento en las diferentes secciones deben obedecer solamente a la no obligatoriedad de sucesión narrativa que el género ofrece. Pero esto no explica en lo absoluto la función del rasgo, si éste se concibe tan generalmente como diferencial, y tampoco se explica cómo este atributo se puede adjudicar también a cierto tipo de novela, cuento o cine modernos. La fragmentariedad es un elemento de la forma arquitectónica de la lírica y no de la semántica material-discursiva:¹²⁰ tiene que ver con la proyección de una imagen activa del acontecimiento, de una manera de concebirlo como nuclear y detonador de la actitud emocional y volitiva del contemplador estético. Así visto el problema, deja de preocupar el material cognitivo

de especificidad cultural del discurso literario en general y en particular del lírico. Sin embargo, sólo se trata de teorizaciones; la actitud de la crítica literaria hacia los textos es distinta, según Bajtin: “[Las] desviaciones del principio de la estética expresiva las aporta la experiencia estética real, que los estéticos expresivos desde luego poseen pero a la que dan una interpretación estética falsa [...] La desviación más grande que comete la mayoría de los estéticos expresivos en relación con su principio general [...] es la definición de la vivencia participada o empatía como algo simpático [...]”, *ibid.*, p. 77.

¹²⁰ Según Bajtin: “la forma debe entenderse y estudiarse en dos direcciones: 1) desde dentro del objeto estético puro, como forma arquitectónica orientada axiológicamente hacia el contenido (acontecimiento posible), y relacionada con éste; 2) desde dentro del conjunto material compositivo de la obra [...] En la forma *me encuentro a mi mismo*, mi actividad productiva proporciona la forma axiológica, siento intensamente mi gesto al crear el objeto; y ello, no sólo en la creación primaria, no sólo en la propia realización, sino también en la contemplación de la obra de arte: debo en cierta medida, sentirme creador de la forma para, en general, realizar una forma como tal, significativa desde el punto de vista artístico”; *Teoría y estética...*, p. 61.

transgredido por la discontinuidad causal o espaciotemporal, y la fragmentariedad se propone como crisis interior del mundo representado que produce una reacción creativa en el yo que elabora el discurso. El espejo-prisma funciona como un todo no lineal, a la vez que en cada una de sus refracciones mantiene parte de la imagen de las refracciones contiguas. Un hilo de sentido se extiende, quebrado arquitectónicamente: se trata de la actitud personal de quien enuncia frente a su imagen inmersa en y definida por el mundo, frente a un mundo que cobra sentido al incorporar sujetos en interacción. Por lo mismo un libro de poemas líricos no cobra unidad ni por los temas ni por los tropos expresivos, sino que temas y tropos devienen unitarios por una actitud única hacia los acontecimientos representados. Lo anterior atañe también la elemental presencia y trabajo fisonómico sobre personajes en la lírica. La presencia del yo y del otro no se puede plantear, en un texto lírico, en términos de autor-personaje, sino en términos de autor-acontecimiento. Como acontecimiento se debe concebir aquí toda entidad-praxis —personaje, acción, naturaleza, pensamiento, sentimiento— susceptible de conferir conciencia propia al yo exotópico del autor.

Parto de una premisa doble: el lenguaje es siempre enunciado vivo, nunca sólo sistema de signos.¹²¹ y “[e]s necesario que la gente aprenda a comprender el lenguaje de la

¹²¹ El concepto de ‘enunciado vivo’ permea el libro de Bajtin, publicado bajo el heterónimo de Valentin N. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, tr. Tatiana Bubnova, pr. de Iris M. Zavala, Madrid, Alianza, 1992, pp. 95-117. En esta parte del libro Bajtin polemiza con el objetivismo abstracto y a partir de sus argumentos fundamenta la noción de enunciado vivo. Para Bajtin el sistema de normas es una abstracción del lingüista y nada tiene en común con lo que la conciencia individual concibe como una expresión viva, esto es, utilizar una forma normativa o no para producir cierto enunciado en un contexto concreto. El hablante no pretende suscribirse a la naturaleza reiterante de la lengua normativa, sino a la mutabilidad y elasticidad de esta para la formulación de un enunciado irrepetible, relacionado irreductiblemente con su posición en el mundo y su particular punto de vista. Por otra parte, el hablante tiene que tomar en cuenta al oyente. Parecería que es éste el punto en el que la lengua, como vehículo de comunicación, se fundamenta como sistema de normas idénticas a sí mismas, porque en este punto, parece no importar en absoluto la diferenciación entre aspectos entonativos o de acentuación. La comunicación se debe lograr, por el entendimiento del receptor a pesar de las diferencias y en función de las similitudes. Sin embargo, para Bajtin esto es falso por la siguiente razón: la comprensión lingüística no es global si se performa a la manera del desciframiento de una señal. Entre significado, señal y sentido hay diversos grados de entendimiento y de integración de la información que obtiene el receptor. La lengua no tiene estatuto de código de señales, sino de signos y, por lo tanto, el entendimiento comprende elementos como la orientación

poesía como un lenguaje social, de principio a fin”.¹²² La poesía lírica ha sido excluida de estas consideraciones inclusive por el propio Bajtin, quien se contradice fuertemente. Frente a la dialogización del lenguaje novelístico, la palabra poética

no conoce la sensación de marginación, ni la de historicidad, ni la de determinación social y especificidad del propio lenguaje [...] El lenguaje se autorrealiza en la obra poética como evidente, incontestable, y universal [...] El lenguaje del género poético es un universo ptolomeico unitario y único, fuera del cual no existe nada y no se necesita nada [...] El universo de la poesía, sea cual sea el número de contradicciones y conflictos irresolubles revelados por el poeta, se ve siempre iluminado por la palabra única e incontestable. Las contradicciones, los conflictos y las dudas, se quedan en el objeto, en los pensamientos y en las emociones; con otras palabras, en el material; pero no pasan al lenguaje [...] La responsabilidad igual y directa de toda la obra frente al lenguaje (como *lenguaje propio*), la plena solidaridad con cada elemento suyo, con cada tono y matiz, es una exigencia fundamental del estilo poético [...] El poeta no puede oponer su conciencia poética, sus intenciones, al lenguaje que utiliza, porque se encuentra íntegramente en él [...] La unidad y unicidad del lenguaje son condiciones indispensables para la realización de la individualidad intencional directa (y no objetiva característica) del estilo poético y de su consecuencia como monólogo [...] Como resultado de las condiciones que hemos analizado el lenguaje de los géneros poéticos [...] se convierte

del receptor hacia un contexto pragmático, la posibilidad de una respuesta. Es cierto que la señalización y el reconocimiento son fases de la recepción, del entendimiento de un enunciado, sin embargo, en la lengua materna, p. e., la importancia de estos pasos se reduce; por otra parte, pasar de la señalización a la significación es el trayecto del aprendizaje de una lengua extranjera. Pensar cómo se aprenden las palabras, como la superación de la inercia cognitiva “tipo diccionario” las hace de palabras contextualizadas exclusivamente, palabras posibles de utilizar en otros contextos por la elasticidad y movilidad constitutiva que las caracteriza como medio de comunicación. La palabra, para Bajtin es contextual, se aprende de esta manera y de ésta se usa. En otro texto, Bajtin afirma: “Al arrancar la enunciación de este suelo real que la alimenta, perdemos la llave de su forma, así como su sentido, y en nuestras manos quedan o una envoltura lingüística abstracta, o bien un esquema asimismo abstracto del sentido (la consabida “idea de la obra” de los antiguos teóricos o historiadores de la literatura); dos abstracciones que son irreconciliables entre sí, puesto que no existe una base concreta para su síntesis viva [...] Las palabras dichas están impregnadas de lo supuesto y de lo no dicho”: “La palabra en la vida y en la poesía”; tr. Tatiana Bubnova, manuscrito, pp. 15 y 16; [en adelante las referencias a este libro se darán por medio de “La palabra en la vida...” y el número de página]. El enunciado vivo funciona, según Bajtin de la siguiente manera: “aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación, y no puede abordar el objeto proveniente de ninguna otra parte”, *Teoría y estética...*, p. 94.

¹²² Mijail Bajtin (Pavel Nikolaievich Medvedev), *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, tr. Tatiana Bubnova, pr. de Amalia Rodríguez Monroy, Madrid, Alianza, 1994, p. 85.

frecuentemente en autoritario, dogmático, conservador, enclaustrándose para protegerse de los dialectos sociales, extraliterarios.¹²³

En este libro Bajtin, como otros teóricos lo han hecho, tampoco explica el por qué sucede todo esto en el lenguaje poético. Menciona que cierta pluralidad de acentos se pueden oír en el lenguaje de los géneros poéticos bajos y que a veces los personajes de las obras poéticas pueden utilizar un discurso distinto al del autor, pero que aparece como objetual dentro de la unicidad que lo engloba.¹²⁴ Es en "Autor y héroe" donde el teórico ruso, explica las razones de su concepción de la lírica arriba mencionada, y esta concepción parte de la postura del autor frente al héroe lírico. Según Bajtin, lo que caracteriza el discurso lírico es la casi coincidencia de autor y héroe, elemento que propicia la expresión monoacentual. Este empalme de las dos funciones se debe a la fragmentariedad del héroe y al estatuto coral de la voz del autor.¹²⁵ Los argumentos en contra del lugar común que

¹²³ M. M. Bajtin, *Teoría y estética...*, pp. 102-105, cfr. con "La forma lírica es especialmente sensible a la posición del oyente. La condición principal de la entonación lírica es la *inquebrantable confianza en la simpatía de los oyentes*. Apenas una duda penetra en la situación lírica, el estilo de la lírica cambia violentamente", y "[c]uanto más el poeta está separado de la unidad social de su grupo, tanto más se inclinara por tomar en cuenta las exigencias *externas de un público determinado*. Sólo un grupo social *ajeno* al poeta puede determinar desde el exterior su obra. Su *propio* grupo no requiere una semejante definición externa: se manifiesta en la propia voz del poeta, en su tono principal, en sus entonaciones, lo quiera o no el propio poeta", M. M. Bajtin, "La palabra en la vida...", pp. 25-26.

¹²⁴ M. M. Bajtin, *Teoría y estética...*, p. 104

¹²⁵ La fragmentariedad del héroe se fundamenta de la siguiente manera: "La lírica excluye todos los momentos de la expresividad espacial del hombre, no localiza ni delimita al héroe totalmente en el mundo exterior y, por consiguiente, no ofrece la sensación de la finitud del hombre en el mundo (la fraseología romántica acerca de la infinitud del espíritu es sobre todo compatible con los momentos de la forma lírica); luego, la lírica no define ni delimita el movimiento vital de su héroe mediante una fábula acabada y concisa; y, finalmente, la lírica no tiende a la creación de un carácter acabado de héroe, no traza una frontera precisa de la totalidad del alma y de toda la vida interior del héroe (sólo tiene que ver con un momento de este todo, con un episodio del alma) [...] el primer momento de parte del héroe hace evidente su posesionamiento interior por la postura valorativa del otro igualmente interna", *Estética...*, pp. 148-149. El autor y su voz coral se conciben así: "La lírica es la vista y el oído de uno mismo desde el interior, con ojos emocionales, y en la voz emocional del otro: yo me oigo en el otro, con otros y para otros. La autoobjetivación lírica es la obsesión por el *espíritu de la música*, es el estar impregnado y compenetrado por el último. El espíritu de la música, un coro posible: ésta es la postura firme y autoritaria de la autoría interior, fuera de sí mismo, de la vida interior de uno. Yo me encuentro en la voz ajena emocionada, me plasmo en la voz ajena que canta, encontrando en ella un enfoque válido para mi propia agitación interior, yo me canto con la boca de una posible alma amante. Esta voz ajena escuchada desde el exterior que organiza mi vida interior en la lírica es un coro posible, una voz acorde con el coro que percibe desde el exterior un posible apoyo del coro [...]", *ibid.*, pp. 149-150.

Bajtin repite, aunque con una argumentación bastante más novedosa y penetrante, no pueden mas que venir de su propia teoría sobre el lenguaje como enunciado vivo.

El lenguaje poético, antes de serlo, ha sido parte de las voces de una sociedad, de variados sectores ideológicos, aplicado con toda propiedad o impropiedad por los hablantes y los autores. El lenguaje en este sentido es medida de conciencias en vías de construcción; forma parte de un diálogo implícito y explícito que recorre, con su potencial, todo tipo de relación comunicativa. El poeta, inclusive como constructo-artificio a partir del romanticismo, no es más que un elemento correspondiente a una necesidad ideológico-estética: su yo se enfrenta al mundo de manera abigarrada y multifacética mucho antes de convertirse en sujeto lírico: se nutre de los discursos aledaños, acepta y rechaza vocablos, se orienta axiológicamente hacia el lenguaje desde su lugar único. En diferentes épocas el lenguaje poético adopta distintos rasgos que lo diversifican de otros discursos o de su propia tradición, y estos rasgos nacen interactivamente del roce entre expresiones y búsquedas lingüísticas, cognoscitivas, estéticas, ideológicas. La contradicción que Bajtin elimina del lenguaje poético se podría lograr sólo en un desierto de voces y acentos, y así se eliminaría también todo tipo de expresión y toda necesidad de articular un discurso, o en una sociedad de voz homogénea y autocrática, donde el discurso no se generaría como parte de un diálogo, frustrado por la voz vertical de la autoridad. Ninguna de las dos hipótesis tienen sustento en la realidad de la creación artística. Si la voz del poeta aparece como única dentro de un texto lírico, esto no implica que con la misma verticalidad será oída o leída. El lenguaje-para-sí — verdadero en cuanto no puesto a prueba interiormente— no es igual con el lenguaje-para-otros. Si el objeto de arte se crea originariamente en la actividad estética de quien lo percibe y lo valora como tal (autor y receptor), la posición del yo-para-mí, voz enunciativa de la lírica, no puede constituir coercitivamente la posición del yo-para-otro: la voz y el discurso que genera en la creación serán siempre sostenidos y aprehendidos por un coro mucho más amplio de lo que Bajtin codifica bajo la necesidad coral del soporte y del ambiente benévolo que el discurso personal necesita para articularse. El coro

social no puede ser homogéneo: por el contrario, es amatorio, disonante, desafinado, protestante, inadecuado, hostil, condescendiente, molesto, irracional, arrepentido, entre otras cosas, a la vez. Aquí no se trata de una armonía, ni de una polifonía, sino de un espacio de encuentro y de lucha.

No intento adjudicar a la lírica un nivel alto de dialogismo. Sobre este concepto de Bajtin que en los últimos tiempos parece más medalla condecorativa que término de teoría literaria, creo que Paul de Man ha hecho una excelente crítica, partiendo del reconocimiento de valor teórico del filósofo ruso. De Man arguye, examinando los conceptos bajtinianos sobre la lírica, y en especial sobre el monologismo de los tropos, que, si bien el dialogismo intenta acabar con las oposiciones binarias, por medio de la exotopía responsable y de la visión de un otro distinto al yo, en posición de sujeto, inevitablemente instituye una relación de sujeto-objeto ya sea desde un punto de vista epistemológico ya sea desde uno filosófico. Sobre el monologismo programático de los tropos De Man explica así su discrepancia:

Habría que apuntar que 1) para Bakhtin, el tropo es una estructura intencional dirigida hacia un objeto y, como tal, una *episteme* pura y no un hecho del lenguaje; esto de hecho, excluye a los tropos del discurso literario, ya sea poético o prosaico, y los localiza, quizá sorprendentemente, en el campo de la epistemología; 2) que la oposición entre tropo como discurso dirigido al objeto y dialogismo como discurso socialmente orientado establece una oposición binaria entre objeto y sociedad que es ella misma tropológica en el peor sentido posible, esto es, como reificación; y 3) lo que es más revelador para nosotros, que, según se desarrolla el análisis de la refracción, Bakhtin tiene que reintroducir los fundamentos categoricos de un fenomenalismo precritico en que no queda espacio para la exotopía, para la otredad de cualquier tipo o grado.¹²⁶

Por otra parte, el monólogo, como el propio Bajtin afirma, no es obligatoriamente monológico.¹²⁷ Creo que el problema del valor autoritario del discurso lírico se puede pensar en función de la poesía en cuanto discurso que se orienta hacia algún tipo de esencia, y de la inclusión de diversas conciencias en esta búsqueda, es decir, de la

¹²⁶ Paul de Man, "Diálogo y dialogismo", en *La resistencia a la teoría*, tr. Elena Elorriaga y Oriol Frances, Madrid, Visor, 1990, p. 171.

¹²⁷ *Problemas de la poética de Dostoyevski*, tr. Tatiana Bubnova, México, F. C. E., 1986, pp. 273-277, donde se habla de la polémica interna y del dialogismo oculto. Con esto no intento dar al discurso lírico acceso programático al dialogismo, solo me interesa marcar que la forma monológica no implica ni para el propio Bajtin un *a priori* monologismo, un borrar el discurso ajeno.

presencia de estas conciencias como formas argumentales en el tejido lingüístico y estético de una obra lírica en particular y no de la lírica en general.

La verdad, para el idealismo, es privilegio de la conciencia unitaria. La verdad para Bajtin es el esfuerzo interactivo de conciencias varias. Si la lírica busca una verdad universal, es probable que la conciencia detrás del discurso sea unitaria —lo unitario no excluye lo multitudinario— y única en cuanto actitud unívoca hacia el contenido, el material y la forma de la obra estética. Si la verdad de la poesía es relativa al contenido, el material y la forma, entonces no existe ninguna posibilidad de que sea producto de una conciencia unitaria y única por encima del individuo. Frente a la frase monumental de “el estilo es el hombre”, Bajtin antepone “el estilo son por lo menos dos hombres, o más exactamente, es el hombre y su grupo social en la persona de su representante activo —el receptor— que es el partícipe permanente del discurso interno y externo del hombre”.¹²⁸ Diría que en la formación del estilo no sólo participan los que están de acuerdo: mucho y decisivamente influyen las voces disonantes que se anteponen, volviéndose incentivos de coherencia interna frente a la hostilidad y desacuerdo externos. Teóricamente y antes de pasar a comprobar la creación lírica del *Poema...* como expresivamente adherida a más de un lenguaje social, quisiera examinar la imposibilidad de que se sostenga en un nivel más general la afirmación sobre el autoritarismo soliloquial de la lírica.

Según Bajtin, el material de la obra estética se compone de elementos éticos y cognitivos tomados de la realidad del mundo, por lo que Bajtin llama “vida” en la que el artista está inmerso. El contenido de la obra es cierta parte de la totalidad de los materiales, vista con la intención de aislarla conceptualmente, unificarla y concluirla estéticamente, de paso aquí creo que existe un argumento fundamental en contra de la fragmentariedad, adjudicada por el propio Bajtin, al héroe lírico. Finalmente, la forma es la visión global de lo anterior forjada a partir del tono emocional y volitivo del autor, es decir, de la axiología que permea una visión única y responsable.¹²⁹ En la teoría bajtiniana

¹²⁸ “La palabra en la vida...”, p. 26

¹²⁹ Sobre eso, véase *Teoría y estética...*, pp. 30-76.

tal acepción de la totalidad de la obra de arte va a la par con los principios de una filosofía primera que se acuña en el libro *Hacia una filosofía del acto ético*.¹³⁰ Viendo el acto estético como reacción artística del hombre frente a su mundo, la obra —producto de una actitud irrepetible— debe ser adjudicable, antes que nada, al yo responsable, definido por su relación con los otros, e inmerso en su circunstancia histórica: así, el objeto artístico se vuelve una evidencia de esta responsabilidad inaplazable, asumida plenamente. Si el yo lírico se expresa en un discurso unitario y único, y por consiguiente, autoritario y autosuficiente, no es porque programáticamente el género reduce las posibilidades de inclusión del otro, sino porque el particular yo del autor contemplador de tal o cual texto se desea así, se proyecta así, autárquico. Es decir, si en la poesía de Mallarmé, Valéry, Juan Ramón Jiménez hay una tendencia de pureza y abstracción del mundo real, esto no es resultado de la elección genérica, sino del tono emocional y volitivo del poeta hacia su material artístico. No es posible extender la axiología previa de un poeta o de algunos poetas a rasgo definidor de un género: en este sentido no es posible aceptar un inmanentismo genérico a pesar de las coordenadas particulares de las obras de arte. Decir que el género lírico implica un encerramiento de su discurso en un universo lingüístico, que su personaje es la palabra, que se desea desprender del mundo externo a favor de sumergirse en el mundo interno de la emotividad o de la razón, es pasar por encima tanto de la particularidad de ciertas obras como de la necesidad comunicativa de sus autores. Pero más grave que esto me parece que es el doble punto de partida de estas afirmaciones: la seguridad que suponen respecto de que el lenguaje es una entidad objetivable y normativa y que tanto el discurso como el pensamiento emanan de procesos internos del

¹³⁰ Se trata de una filosofía moral, contraria a la abstracción idealista, la segmentación positivista y las conceptualizaciones psicologistas del hombre. Frente a estas tres tendencias Bajtin argumenta la plena historicidad concreta del hombre y de su cultura y forja su concepto de acto ético en función de la irrepetibilidad espaciotemporal del yo en el transcurrir histórico del ser y en relación con un otro distinto y amatoriamente enfrentado y definido, desde el acto responsable y sin coartada del individuo; *Hacia una filosofía...*, *passim*.

espíritu o de la psique del ser humano.¹³¹ Si es cierto que dos de los rasgos genéricos más ampliamente aceptados son la sugestión y la alusividad, un texto lírico debe apelar al poder cognitivo y emocional de su totalidad en función del reconocimiento que puede despertar en el lector, para llegar a sugerir o a aludir a algo. La capacidad de sugerir del discurso lírico, a pesar de la fragmentariedad y de la voz única que lo caracteriza, debe fundamentarse en universos compartibles y compatibles. Ninguna metáfora incomprensible, no restaurada, aun intuitivamente, en su significación, podría emocionar al lector; ningún ritmo imperceptible podría ser funcional para el entendimiento; ninguna idea o sentimiento exclusivamente propio, y en este sentido natural de una incógnita psíquica, podría conmover la intelección.

Lo anterior atañe profundamente a la figura de receptor del género. Bajtin postula la elección de un estilo poético a partir de la conciencia del poeta respecto de quién es su oyente-interlocutor. Sin embargo, no explica cómo es posiblemente constitutivo de una actitud artística el querer estacionar al lector en un espacio social, histórico y lingüístico concreto para delimitar su actitud. Así como Bajtin plantea la cuestión, la lírica llevaría el germen de lo perecedero de manera verdaderamente inmanente, ya que una vez extinguido el público receptor de la clase social o del grupo cultural a los que perteneció y para los que escribió el poeta, la forma estética de su poesía se autodestruiría por incomprensión e incomunicación con sus receptores. La posibilidad de que un texto cualquiera se vuelva incomprensible o que se aprecie genéricamente de modos distintos por distintas épocas y recepciones es más que probable. Lo que me parece improbable es la obligatoriedad de correspondencia entre discurso lírico y grupo social al que pertenece su autor: por ejemplo, si bien no existen rasgos de organización social feudal, la lírica de la época feudal pervive y es considerada estéticamente.¹³² El receptor de la lírica se debe concebir

¹³¹ Me parece absolutamente convincente la serie de argumentaciones que da Bajtin en contra de estas acepciones encarnadas en las tendencias que él llama "subjetivismo idealista" y "objetivismo abstracto", Valentin N. Voloshinov, *op. cit.*, pp. 73-94

¹³² Si bien en mi ejemplo no se puede garantizar que este tipo de poesía se perciba de la misma manera durante el periodo de su producción original y ahora, creo que la reconstrucción del ambiente ideológico en el que el poema es un organismo lingüístico-dialógico vivo, podría dar pistas para una lectura

como elemento interactivo no en su idealidad, sino en su especificidad de otro, inmerso en sus circunstancias, probable productor de un tono distintivo sobre una enunciación concreta, que puede tener frente al texto una actitud tan creadora como el autor contemplador mismo.¹³³

La inclusión de otras voces en el discurso lírico, además de resonar en textos específicos, como por ejemplo el *Poema...* —vocablos utilizados en ámbitos ajenos de los de su creación original conllevan su valor y este valor es explotado para una orientación personal del poeta: “cante jondo”, “siguiriya gitana”, “saeta”, etc.—, es rasgo probable de todo discurso. Es a partir del uso de palabras ajenas que se va constituyendo el discurso de Lorca, y sólo así puede llegar a tomar partido ideológico en una pugna cultural en la que existe el propósito de reivindicación del cante jondo, elemento que me parece una de las claves textuales. Los vocablos evocan una amalgama de apreciaciones del mundo, entran en correlación con modos y expresiones ajenas y chocan violentamente con ellas, se superponen y se traslapan, se infiltran, luchan por mantener su espacio de poder frente al de otros, pero esto que es norma del enunciado vivo, no se logra por definición en la

válida y penetrante. Obviamente, el lector moderno carece de la particular actitud estética del hombre medieval; pero esta actitud en ninguno de los dos fue espontánea, no pertenece a la esfera de lo dado y, en esta medida, el lector moderno puede recrear el ambiente ideológico de un poema y asumiéndolo cognitivamente, puede responsabilizarse de una actitud estética completa hacia el objeto.

¹³³ Bajtin aparece dividido y contradictorio. Por una parte, afirma el valor sociocultural de los elementos constructivos del hecho artístico que le posibilita forjarse y retribuirse en los límites expresivos pragmáticos de una sociedad: “Todos los momentos que hemos examinado y que determinan la forma del enunciado artístico, a saber: 1) el valor jerárquico del héroe o del acontecimiento que represente el contenido del enunciado; 2) el grado de su intimidad con el autor; 3) el oyente y su interrelación con el autor por una parte y con el héroe, por otra; todos estos momentos son puntos de aplicación de las fuerzas sociales de la realidad extra-artística a la poesía. Gracias justamente a esta estructura intrínsecamente social, la creación artística está abierta por todas partes a las influencias sociales de otras esferas de la vida. Otras esferas ideológicas, sobre todo la estructura sociopolítica, y, finalmente la economía, determinan la poesía no solamente desde el exterior, sino también apoyándose en estos elementos estructurales internos. Y viceversa: la interacción artística del creador, del oyente y del héroe puede influenciar otras esferas de la comunicación social”; “La palabra en la vida...”, p. 28. Por la otra, niega este nivel en la lírica de manera programática, sin más razones que un planteamiento típicamente idealista, como el que se lee en su análisis de los géneros poéticos ya citado en *Teoría y estética...*, pp. 102-105. Sobre esta tensión del discurso teórico creo que mucho tiene que decir la actitud analítica de Bajtin frente a textos líricos, véase su análisis de un poema de Pushkin en “Autor y héroe...”, versión ampliada, pp. 74-93.

obra artística: depende del sistema valorativo, de la actitud del poeta frente a su mundo de representación para funcionar de este modo. Pero en un nivel más general, sólo así se vuelven artísticas las palabras, dejan su significado de diccionario o del contexto extraverbal de la vida para entrar en el mundo de los sobreentendidos funcionales para la comprensión y la comunicación artística.

Como apunta Bajtín, lo no dicho no funciona de la misma manera en la vida y en el arte:

en un enunciado literario la palabra no se encuentra, ni lo puede hacer, en la misma dependencia estrecha de todos los momentos del contexto extraverbal, de todo lo inmediatamente visible y conocido como sucede en la vida. Una obra poética no puede apoyarse en las cosas y en los acontecimientos circundantes más próximos como en algo sobreentendido, sin introducir una sola alusión a ellos en la parte verbal del enunciado. Desde este ángulo a la literatura se le demandan, desde luego, requerimientos mucho mayores: muchas cosas, que en la vida se quedaron fuera del marco del enunciado, ahora deben encontrar un representante verbal. Desde el punto de vista pragmático-objetual en una obra artística no debe haber cosas no dichas.¹³⁴

Si el universo discursivo de la lírica se pretende unificado por la presencia de una voz autoritaria y autónoma, la alusión de la que Bajtín habla y que considera fundante de la especificidad discursiva de la palabra en el arte, se vuelve territorio caótico para la recepción. Un discurso autorreferencial, en cuanto valoración significativa, no podría crear ningún puente de comprensión, no invita a la aceptación, no toma partido por nada, no se constituye siquiera espaciotemporalmente. Y este discurso, si existe —quizás el discurso de la cognición sea así, como Bajtín sostiene, aunque creo que la validez autoconcentrante de la cognición depende mucho más de lo que el filósofo quiere aceptar de las posibilidades de aceptación del conocimiento en una sociedad dada: la cognición es también un fenómeno cultural y no puede más que apelar a las necesidades y libertades de la sociedad productora—, seguramente no es el de la lírica. El yo lírico se expone como la liberación de una necesidad plenamente asumida de comunicarse y de volverse translúcida en esta comunicación. Aun si aceptáramos que su intento es autodefinitorio frente a una personalidad delimitada en su sillón contemplativo, no podríamos sostener la coincidencia

¹³⁴ “La palabra en la vida...”, p. 17.

entre yo e idealidad: el yo no es, en ningún caso, sólo igual a su discurso: su discurso nunca es absolutamente suyo, nunca desea ser exclusivamente suyo, así solo lograría el aislamiento absoluto. Se podría argüir que este intento se ha hecho en el discurso lírico por las tendencias extremas de la vanguardia. Pero aun estos intentos se basan en el sobreentendido de una discursividad anterior, análoga a una toma de partido por ciertas realidades ideológico-pragmáticas, que la vanguardia quiere comprobar gastada y no correspondiente a las necesidades expresivas de una sociedad en proceso de cambio: si esta pista de lectura se pierde, los textos vanguardistas pierden su valor estético y se vuelven ejercicios sobre la escritura.

El yo lírico no es por definición autolimitable:

No decimos gran cosa, ni decimos siquiera suficiente, cuando afirmamos que al poeta le basta con sentir honda y fuertemente, y con expresar claramente su sentimiento.

Al hacer esta afirmación damos por resueltos, sin siquiera enunciarlos, muchos problemas. El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración de tú, es decir, de otros sujetos. No se puede llegar a esta simple fórmula: mi corazón enfrente del paisaje produce el sentimiento. Una vez producido, por medio del lenguaje, lo comunico a mi prójimo. Mi corazón enfrente del paisaje apenas sería capaz de sentir el terror cósmico, porque, aun este sentimiento elemental, necesita para producirse la congoja de otros corazones enteleridos en medio de la naturaleza no comprendida. Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo paisaje, no surge sin una atmósfera cordial. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien *nuestro*. Sin salir de mi mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires, y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, este es el problema de la expresión lírica. Un segundo problema. Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho *menos mío* que mi sentimiento. Por de pronto, he tenido que adquirirlo, aprenderlo de los demás. Antes de *ser nuestro*, porque *mío* exclusivamente no lo será nunca, era de *ellos* [...].¹³⁴

El problema del tipo de comunicación que crea con los receptores la lírica debe ser replanteado en términos de empatía y objetivación: sea lo que fuera lo representado literal o simbólicamente en un texto lírico, quien asume el discurso ha tenido con aquello un

¹³⁴ Antonio Machado, *Los complementarios*, ed. Manuel Alvar, México, REI, 1988, p. 96. Antonio Machado, además de ser uno de los maestros de la generación del 27, fue uno de los poetas que se opusieron conceptualmente a la posibilidad de una poesía pura. Se podría argüir que la voz de este poeta no es más autoridad que cualquier otra que dijera lo contrario. Sin embargo, la posición de Machado es significativa de la pugna de ideas que despierta la nueva manera de hacer poesía en la década de los veinte en España y de la que me ocupo en la primera parte del capítulo sobre el *Poema del Cante Jondo*.

proceso de encuentro y otro de alejamiento para poder plasmarlo como algo distinto de su propia individualidad.¹³⁶ Para la estética expresiva la forma es lo que emite el contenido, un estado de espíritu o de ánimo que debe ser alcanzado por el espectador. Así se traza la experiencia estética como un estado interno de perceptividad que se basa en una actitud tendiente no a la objetualización de algo externo al yo, sino en el acercamiento a la interioridad del otro como si fuera yo. De ahí la inmanencia de lo estético una vez hallado en la interioridad conclusiva en sí y propuesta como promotora de un mismo sentimiento y emoción estéticos en todo espectador. Vivir empáticamente un acontecimiento estético es desproveerlo de todos sus elementos de especificidad.¹³⁷

¹³⁶ El acto estético se divide en dos momentos constitutivos: el de la empatía y el de la objetivación. En la primera instancia se ve el objeto desde adentro, en la segunda se obtiene el reencuentro del contemplador estético consigo mismo en función del objeto contemplado. La empatía activa algo que no pertenece ni al objeto ni al contemplador, pero quedando en ella, se perdería el ser propio. Ambos, objeto y sujeto de contemplación, cobran sentido dentro de la totalidad del ser, evitando convertirse en acto estético hedonista: M. M. Bajtin, *Hacia una filosofía...*, pp. 22-26. El punto de vista bajtiniano tiene un sorprendente parecido con el pensamiento de María Zambrano, según la cual "[t]oda palabra requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere: toda palabra es, también, una liberación de quien la dice. Quien habla, aunque sea de las apariencias, no es del todo esclavo; quien habla, aunque sea de la más abigarrada multiplicidad, ya ha alcanzado alguna suerte de unidad, pues que embebido en el puro pasmo, prendido a lo que cambia y fluye, no acertaría a decir nada, aunque este decir sea un cantar". (*Filosofía y...*, p. 21). La cita avala, dentro de un discurso que concibe la lírica como antagonista de la filosofía —de la metafísica—, la posibilidad de libertad, a pesar de que la poesía se nutra de las apariencias, sin exigirse a sí misma la profundidad de las esencias, verdadero problema especulativo.

¹³⁷ M. M. Bajtin, *Estética...*, pp. 63-73.

La arquitectónica del yo lírico y el análisis del *Poema del Cante Jondo*

¿Qué queda, pues, si se despoja la lírica de lo que la dotó la crítica y la teoría idealista, desde los románticos hasta hoy? Quedan el texto, el poeta, el mundo histórico que rodea el poema. Estos tres elementos se tienen que examinar desde un punto de vista pragmático que establezca las relaciones en interacción. El texto tiene un nivel de materialidad indiscutible, pero esta materialidad no son las palabras, los tropos, la métrica. El material artístico verbal rebasa por mucho esta superficie. En el caso del *Poema del Cante Jondo* este ingrediente fundamental y múltiple se analizará más adelante en función de las modalidades estéticas que plantea la relación entre el yo o los agentes discursivos con los temas, la tradición, la jerarquía de valores estéticos e ideológicos que en la textualidad concreta se plasman. La finalidad de este análisis no es encontrar el alma oculta del poeta ni las ideas detrás de las palabras, tampoco es la comprobación de la genialidad de Lorca para desvelar la esencia de su mundo o un mundo distinto al que tuvieron acceso sus coetáneos. Me atrevería a decir que ninguno de estos elementos tiene ya que ver con la estética. La univocidad que los elementos que son la base de los análisis del impresionismo idealista y que, según esta línea de interpretación, porta el discurso poético más bien desmienta el esfuerzo estetizante del poeta.

Antes y después de Lorca, el cante jondo ha sido objeto de estudio, de poetización, de reflexión. Cada uno de los que sobre este tema ha escrito, ha aportado elementos que, si bien relativos y reveladores de cierta realidad jonda, no son nunca los que Lorca trató, y al revés. Temática, nominal o interpretativamente, desde la perspectiva de la tradición o inclusive desde el esfuerzo de reivindicación, estilística o simbólicamente tratado, el cante jondo de cada quien ha hablado sobre él, es mucho más el resultado de una actitud, que una estructura reconocible, un espíritu homogéneo y homogeneizador, una esencia identificatoria del andaluz, del gitano, del cantaor o del espectador.

La actitud de Lorca frente al cante jondo es algo que se reconoce en el momento preciso que el discurso lírico, emanado desde la individualidad de Lorca, se vuelve

inteligible y apreciable. Es un proceso de intelección creativa que invita a tener frente al fenómeno una actitud de yo. Para encontrar esta actitud que es lo que distingue al cante jondo lorquiano de todos los demás posibles, se tienen que analizar los elementos constructivos de la literalidad textual y los lazos que ésta engendra con el mundo desde el que Lorca escribe, en el que Lorca ocupa un espacio único. El resultado de esta búsqueda, por definición, se deslinda de lo trascendental y de lo inmanente. Es un trabajo casi artesanal que juega con todos los materiales que Lorca jugó, intentando reestablecer una visión exclusiva y polémica del mundo del cante jondo. En esta visión caben los símbolos, la metafísica, las ideas o las visiones esencialistas que el poeta plasma. La gran diferencia con la crítica idealista se concreta en que todo esto no es el fin de la expresión poética, sino acaso un tímido inicio e indicio de la coyuntura social que genera a Lorca poeta. Lo importante es encontrar la orientación axiológica que Lorca da a sus materiales, la reacción emotiva hacia los contenidos que maneja. Y es a partir de esta búsqueda que todo momento constitutivo del libro se vuelve lo que el poeta quiere: una visión propia, una reacción estética ante una realidad.

Concluyendo, si se acepta que la lírica no es una forma composicional, sino una arquitectónica, queda por definirla en su especificidad en relación con ciertas constantes: yo lírico, receptor lírico, acontecimiento lírico no sólo en cuanto programáticamente interactivos, sino en esta su particularidad que los hace líricamente interactivos. El yo lírico es una imagen refractada, multifacética del yo biográfico del autor, asumido plenamente en su tono emocional volitivo único y unitario. Su acto estético es producto de su eticidad responsable y se establece así por medio de relaciones de recepción exclusiva y severamente interpersonal con otro yo implicado —el otro yo puede ser comunitario, pero de cierta manera, en cuanto factor de la constitución del discurso, es siempre concebido homogénea, aunque no monolíticamente. El yo lírico al relacionarse así con el yo receptor deja abierto el camino para una constitución igualmente exotópica de la identidad lectora. Este tipo de comunicación configura el acontecimiento en cuanto a su naturaleza de objeto de contemplación creativa, es decir, en cuanto construcción que

adquiere su plenitud de sentidos estéticos una vez puesta en el espacio que delimita la presencia de autor y receptor. Así los rasgos de la forma material adquieren sentido de forma arquitectónica al identificarse la función emocional y volitiva orquestada que los hipostasía. La especificidad del tono emocional volitivo lírico, fuera de las características individuales de axiologías propias del autor o del receptor, se crea siempre en tensión, como territorio ocupado por ambas instancias. La extraposición deseada se ve siempre afectada por esta especie de otro vigilante, como un doble valor de responsabilidad. Esto proviene en gran parte de la fragmentariedad del acontecimiento lírico y la carencia de coordenadas espaciotemporales como producto de una totalidad causal, en sentido estrictamente cognitivo, cosa que produce una mayor injerencia del sujeto en la valoración interpretativa y cognitiva del texto.

En este planteamiento, las aspiraciones metafísicas del texto lírico no se fundan en la posibilidad de dar con lo inefable, con el desvelamiento de la verdad, por especificidad discursiva. Creo que el discurso lírico tiene la misma posibilidad que cualquier otro género de implantar como búsqueda la angustia metafísica del ser humano y de resolverla estéticamente. El autoritarismo de la voz única, si es que esto es la marca del discurso lírico, no es más autorizado para estas pesquisas que la orquestación de las voces narrativas o la interacción de los parlamentos dramáticos. Ni los tropos retóricos ni la temática pueden determinar la forma arquitectónica del yo lírico, y sólo analizando esta forma se puede hablar de autoridad única sobre las posibilidades discursivas.

La poesía lírica no es refugio, es una forma genérica, multifacética y tensionada en sus diferentes realizaciones, de comunicación con el mundo: es material en la medida en que todo discurso es material y es siempre una toma de conciencia y posición. Ningún tipo de discurso puede desembarazarse de su responsabilidad con su propio acto de articularse y de orientarse ética y estéticamente hacia el otro y hacia el mundo. No pretendo excluir los rasgos metafísicos como posibilidad interpretativa —por demás no sólo lícita, sino imprescindible para mucha parte de la creación poética—, difiero radicalmente con proponer la lectura metafísica como la adecuada para un discurso cuya

teleología se pretende erróneamente, por excelencia, de esta índole. En esta medida, considero los elementos metafísicos del discurso lírico de Lorca como parte de una preocupación ideológica, que proviene del entorno cultural y lo que en ellos me interesa no es la profundidad de su heurística --búsqueda de sentidos últimos del cante jondo, de la simbología espiritual de la religión, de la inquietud teleológica del poeta—, sino la orientación del yo lírico hacia estos temas y la trascendencia de los mismos, tratados estéticamente, es decir, concluidos, aislados y orientados con unidad y unicidad hacia el mundo creado del *Poema del Cante Jondo*.

Como el resto de los géneros literarios, la lírica es lo que han conformado los textos poéticos y la crítica sobre ellos, ambos dependiendo de la circunstancia histórica de su producción, ambos respondiendo a las necesidades específicas y a las posibilidades genéricas asumidas dentro del entramado histórico textual. En este sentido, no propongo desechar la carga metafísica de la que se ha revestido el género, sino detectar algunas de las razones del problema y demostrar desde otro punto de vista, que no se puede generalizar, con base en la intencionalidad del poeta expresada en textos aledaños a la poesía, moldeada por la historia del género, sobre los alcances de dicha poesía. Es absolutamente comprobable la veta metafísica que encierra cierta lírica. Lo importante aquí no es afirmar o negar esto, sino ver si el elemento metafísico es parte de la forma arquitectónica lírica, es decir, si es constitucional de la actitud que impone el género a quien lo escoge para expresarse por medio de él, y cuáles son los elementos arquitectónicos que funcionan como cauce de esta aspiración. Concibiendo el arte como un "refugio" en el que se aparta o ampara por miedo o aversión al mundo, se presupone un conato de peligro del que proviene la necesidad de un espacio seguro. Pero al decir esto se involucran diferentes elementos que conciernen al ideal de mundo y de la participación del arte en él. La línea lírica que va del romanticismo a la poesía pura¹³⁸ ha pretendido

¹³⁸ Sobre la variedad del concepto de la poesía pura, Anthony Stanton apunta cinco versiones que se despliegan conceptualmente en Francia y España durante las décadas de 1910 y 1920. Acuñadores de los conceptos son Henri Bremond, Valéry, Juan Ramón Jiménez, las vanguardias españolas —incluyendo el creacionismo— y Ortega y Gasset. Hay tres líneas de pensamiento que caracterizan estos conceptos

borrar esta preocupación, abogando por la autonomía del arte. No sabría decir si este fenómeno parte más de los escritos de los creadores o de los de la crítica literaria, y probablemente esto no sería lo más importante. Lo que me parece más relevante en el caso es detectar esta actitud y, con ella, marcar las premisas categoriales que se implican para una orientación tal de la lírica, para, a partir de esto, enfrentar esta visión con la de la lírica basada fundamentalmente en una concepción ética del ejercicio estético-discursivo.

Los materiales líricos vienen del mundo en el que el poeta y el receptor se encuentran: son cognoscitivos y morales. La lírica forma parte de la expresión en cierto

representados por el mismo término: una ve la poesía desde el racionalismo (Valéry, Juan Ramón Jiménez, las vanguardias), la otra desde el misticismo (Henri Bremond), mientras que Ortega y Gasset introduce el término de "deshumanización" oponiéndose, aparentemente, a las versiones anteriores: véase "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura", en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994, pp. 27-31. Creo que todas estas tendencias tienen una base común: el esencialismo. Finalmente, Stanton concluye: "Las definiciones de la poesía pura son tautologías que caen en un círculo vicioso: para eliminar lo impuro hay que saber primero en qué consiste la pureza, pero se dice que lo puro es lo que queda después de haber eliminado lo impuro", (art. cit., p. 43). Si bien en el artículo se reconoce la inoperatividad del intento teorizante sobre la poesía pura, y hasta el callejón sin salida de su ejercicio creativo por parte de Gorostiza y Villaurrutia —"[...] los poetas de la inteligencia descubrieron las secuelas del nihilismo metafísico: el silencio, la esterilidad, la nada", pp. 41-42— se consideran frutos de esta vertiente poética *Nostalgia de la muerte y Muerte sin fin*. No se trata aquí de verificar la clasificación, se trata sólo de apuntar el problema que hay entre una fuente teórica de inspiración —la poesía pura de la concepción valeriana— y su ejercicio exhaustivo de creatividad. El silencio, la esterilidad y la nada no son secuelas del nihilismo metafísico, son sus bases y de estos fundamentos no se puede llegar a la creación, sino en un nivel teorizante, pero no creativo. Cfr. "Precisamente el carácter positivo del pensamiento idealista, es decir, la orientación hacia la visión de las 'ideas' en sí mismas, del meollo de lo divino, de lo mundano, de lo humano, revela el hecho de que el idealismo carece de fundamento y es nihilista en sus propias bases, puesto que cada 'algo' (*etwas*) que sirve de fundamentación para la Filosofía, en realidad carece absolutamente de fundamento, en otras palabras, tiene por fundamento la 'nada'" (Vitali Makhlin, art. cit., p. 61). El silencio, la esterilidad y la nada pueden ser temas tratados poéticamente, pueden ubicarse en el centro del acontecimiento lírico, pero esto no significa que sean punto de partida o de llegada de un texto. El texto imprime una actitud ético-estética frente a ellos, y esta actitud no puede más que ser dialógica por excelencia, ya que —inclusive sin entrar en matices por cierto enriquecedores de la concepción bajtiniana de dialogismo— incorpora acentos propios y ajenos vitales para ser operativa dentro de un ambiente cultural. La actitud filosófica-teorizante, en cuya vertiente ubico la conceptualización cartesiana de Valéry sobre la poesía pura, es la de escisión entre el pensar y el acontecer, y por lo mismo, no corresponde con lo que es la inmersión cognoscitiva y vital del yo en el mundo concreto del ser. El acto estético no puede ser especulativo, es un acto pleno, por tanto nacido de un entorno y respondiendo a él. Las palabras, así, son el contrario del silencio, la creación se opone factualmente a la esterilidad, y el poema hace que la nada se desvanezca. El esencialismo no es "restrictivo de la poesía pura" (Anthony Stanton, art. cit., p. 42) solamente, es disfuncional para toda creación poética.

tiempo y espacio. Pertenece a la visión de mundo que opera ideológicamente en una coyuntura social, regida por necesidades y libertades. En sus palabras y formas incorpora distintas voces, expresiones y acentos de su momento. Es discurso asumido en un contexto de similitudes y oposiciones, pero también de matices y sutilezas diferenciales. Como cualquier otro tipo de discurso social y literario, tiende puentes hacia el receptor, y por lo mismo, es decir, para poder llegar a él, se vincula con elementos que puedan resultar reconocibles dentro de un sistema de pensamiento, previamente valorado.¹³⁹ Un poema lírico, como todo texto, carga con una tradición rastreable, de la que emana cierto margen de libertad expresiva y ficcional frente al mundo real. Sin embargo, si, para entender un texto, alguien se queda en el nivel de las relaciones que el texto establece con su tradición de discurso específicamente literario (propuesta seguida por el formalismo, el estructuralismo y la Nueva Crítica), deja afuera todo el campo de relaciones ideológicas, que se fincan en el lazo irreductible entre expresión individual y horizonte social, entre sujeto y entorno. Y, a la vez que prácticamente elimina la injerencia de elementos culturales diversos en el discurso, no explica cómo la lírica también interviene en la esfera cultural de la que nace, y por qué es fundamental para la formación ideológica global de una época.¹⁴⁰

¹³⁹ Es común que el discurso lírico fusione (de manera no de inmediato reconocible) sus materiales cognitivos y éticos; sin embargo, esto atañe por igual a todo tipo de enunciación que, partiendo de una tradición, va incorporando elementos novedosos para responder a necesidades nuevas, creadas fuera y dentro de la tradición en igual medida.

¹⁴⁰ A este problema conceptual caen los formalistas rusos. Frente a la falta de categorizaciones propias de una ciencia literaria, éstos reaccionan, radicalizando el concepto de lenguaje literario como lenguaje distinto al del comunicativo, encerrándolo dentro de la serie literaria: “La selección léxica está determinada por la originalidad y la especificidad de las funciones de la lengua en la literatura [...] La ‘lengua literaria’ tiene un desarrollo que no se puede interpretar como desarrollo sistemático de una tradición, sino más bien como una sucesión de eliminaciones considerables de tradiciones existentes. En estos procesos eliminatorios tiene gran importancia la restauración parcial de estratos antiguos”: Iuri Tinianov, *El problema de la lengua poética*, tr. Ana Luisa Poljak, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, p.65. La misma idea rige el desarrollo de la serie literaria respecto de la presencia de géneros altos y bajos que en su evolución van perdiendo y adquiriendo características para cambiar de posición jerárquica en la serie literaria: véase Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, prólogo de Fernando Lázaro Carreter, tr. Marcial Suárez, Madrid, Akal/Universitaria, 1992, p. 213. Sobre el mismo rango de ideas en el estructuralismo y la Nueva Crítica, véase Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, tr. José Esteban Calderón, México, F. C. E., 1988, pp. 114-129.

En el caso de Lorca y del *Poema...*, la esencia del canto jondo sería, si existiera unitariamente —ya que la esencia no puede sino ser unitaria—, distinta a la visión históricamente concebida que el poeta tenía del fenómeno: diferente a lo que el poeta creía, a lo que logró a raíz de la lucha con su material. A partir del libro se puede hablar de temática, de versificación, de influencias, de logros estéticos, de metáforas reconstruidas en su literal referencia, pero me parece abusivo hablar de “amor y muerte”, de “pena andaluza”, de “desgarramiento” de la existencia. Y dejando de lado la resistencia ética al abuso, creo que, entendiendo el poema en términos esencialistas y simbólico-generalizantes, lo único que se logra es perder el grado de singularidad con la que el discurso lírico nace doblemente —desde un punto de vista pragmático y desde un punto de vista genérico— y que, por lógica ineludible, otorga a su receptor. No se trata de que frente al discurso lírico el yo receptor se vuelva incontrolable y subjetivo, cosa que con gran coherencia ha avalado la teoría y la crítica idealista. Esto daría sólo una coartada de liviandad a la responsabilidad inequívoca de enunciación asumida, que, por otra parte creo imposible de sostener. Se trata de que el lector, interiorizando las posibilidades del texto inmerso en su historicidad, se conciba como este agente que se hace cargo de producir, a partir de un proceso de leer, sentir y entender, un tono emocional y volitivo que haga caber su individualidad ética en el universo textual de Lorca. Sólo así, el yo asumido del poeta encuentra en el receptor el otro yo con el que se puede entablar un diálogo en igualdad de condiciones y al que ha otorgado, por necesidad comunicativa, el derecho de romper el silencio y el solipsismo.

Estos presupuestos rigen mi lectura del *Poema...*. Por lo mismo los siguientes capítulos tienen la distribución de materiales que aquí se presenta. En el segundo, trazo el ambiente en el que se conciben y expresan de formas distintivas entre sí las ideas estéticas y la postura ideológica de Lorca frente al arte y al fenómeno cultural del canto jondo, e intento explorar la visión crítica como particular recepción del texto. En el tercer capítulo presento una lectura del *Poema...* que intenta avalar una visión no idealista, sino pragmática de la ética y la estética de Lorca fijada en los acontecimientos líricos del texto.

Obvia y, espero, congruentemente, la lectura intentará plantearse en terminos de interacción, para que el sujeto receptor individual se vuelva claramente involucrado por su específica extraposición afectada y, sin embargo, responsable.

Capítulo II

Textos y contextos culturales del *Poema del Cante Jondo*

I. Poesía y sociedad: España en la década de 1920

Los liderazgos más importantes en el mundo poético-intelectual de España, durante la tercera década del siglo, se pueden epigramáticamente referir así: Antonio Machado, Juan-Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, los grupos vanguardistas —ultraístas y creacionistas— y la generación del 27. Andrés Soria Olmedo, Anthony Leo Geist, José Carlos Mainer, entre otros estudiosos de la literatura, han logrado trazar este mapa con gran claridad. Plantear, a grandes rasgos, el ambiente de ideas y de esfuerzos intelectuales que forman el entorno de Lorca ayuda a entender la trayectoria de sus ideas y de su creación. Si bien se escribe a principios de la tercera década del siglo, el *Poema del canto jondo* está en gestación durante toda esta temporada, y no se publica sino hasta 1931. Lorca parte del modernismo,¹⁴¹ atraviesa la década de 1920 con el aprovechamiento de la raíces tradicionales, el gongorismo, un vanguardismo intelectual y creativo *sui generis*, y desemboca al compromiso:¹⁴² entra temprano a la aventura del teatro, a la creación plástica, a la publicación de revistas; estudia y toca música, da conferencias, forma parte en el debate sobre la calidad y la orientación del arte de su tiempo; interactúa culturalmente con su entorno, tomando siempre partido en las discusiones y las pugnas. En 1961, Jorge Guillén, hablando en retrospectiva de la generación del 27, dice: “Raras veces se habrá manifestado una armonía histórica con tanta evidencia como durante el decenio del 20 entre gustos y propósitos de aquellos jóvenes, cuya vida intelectual se centraba en Madrid”.¹⁴³ El deseo de pureza en una creación poética cosmogónica, distante

¹⁴¹ *Libro de poemas* ha sido considerado como el poemario más modernista de la generación del 27; Jose Carlos Mainer, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 2ª edición, 1983, p. 222.

¹⁴² Así se ha concebido a grandes rasgos el desempeño del poeta. Tras la década de 1920 y la orientación hacia la poesía pura “[e]l cambio de rumbo poético coincide con la creciente conmoción política, económica y social de la vida española. La dinámica interna del surrealismo lleva en el caso de Alberti, Cernuda y García Lorca a la superación de los principios de ese movimiento. La inquietud estética se funde con la ética y desemboca en la expresión de preocupaciones extraestéticas. Surge el ideal de la ‘impureza’ poética”. Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Labor-Guadarrama/Punto Omega, 1980, pp. 9-10.

¹⁴³ *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 3ª edición, 1983 [conferencias en Harvard 1961], p. 184. Los miembros de la generación de la que Guillén habla y participa son, según el poeta: Pedro Salinas

de la realidad, que Guillén pondera en su texto, entra en la temática de un artículo fundamental sobre la generación del 27. Dámaso Alonso, en 1948, difiere de Guillén respecto de la pureza poética, considerándola valor pretendido teóricamente, pero frustrado en la práctica, algo análogo a una ilusión programática que la generación nunca cumplió: la pureza, para D. Alonso está más arraigada en el discurso crítico equivocado que en la creación misma.¹⁴⁴

(1891), Jorge Guillén (1893), Gerardo Diego (1896), García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre (1898), Emilio Prados (1899), Luis Cernuda (1902), Rafael Alberti (1903), Manuel Altolaguirre (1905). La armonía, referida en la cita, se basa en un concepto de arte, común para los poetas mencionados: "aquellos muchachos buscan una poesía que sea al mismo tiempo arte en su rigor de arte y creación en todo su genuino empuje [...] Poesía como arte de la poesía: forma de una encarnación [...] El espíritu llega a ser forma encarnada misteriosamente, con algo irreducible al intelecto en estas bodas que funden idea y música", p. 186. Es decir, según Guillén, la tendencia creativa de esta generación se fundamenta en el sincretismo del romanticismo y el simbolismo, en la fusión emotiva e intelectual dentro de la expresión lírica. Durante la década de 1920 lo que subyace a la creación, según Guillén, es la apreciación de la lírica tradicional, de los Siglos de Oro, de Bécquer, la recuperación de la tradición inmediata —Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado en España y de Baudelaire hasta los surrealistas en Francia— (pp. 185-186); el deseo poético se resume en "esta voluntad de poesía como creación, de poema como quintaesenciado mundo", p. 189. Para entender la postura del poeta de *Cántico* es importante tener en mente su orientación absolutamente idealista y metafísica. Hablando de los objetos artísticos Guillén dice: "En realidad, todo es espíritu, aunque indivisible de su cuerpo", p. 7.

¹⁴⁴ Dámaso Alonso, "Una generación poética", en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, pp. 177-178. El poeta y crítico, en el momento de hablar sobre el cambio de conciencia política y el interés social de la generación, da un giro sutil respecto de sus afirmaciones anteriores: para referirse a la poesía del grupo en su primera etapa, habla de deshumanización del arte "con distinguos y matices", p. 186 [sobre el cambio de orientación de los poetas del 27, es decir sobre deshumanización y poesía humana de la generación, véase también art. cit., nota 17, pp. 189-190]. Según Dámaso Alonso, entre 1920 y 1927 se forma la generación, luego, entre 1927 y 1936 se produce el cambio hacia la conscientización política y esto tiene la siguiente consecuencia sobre la integración y homogeneidad del grupo: "los vínculos se van lentamente relajando, y, por lo que toca al concepto mismo de lo poético, se abre aquí, diríamos, una importante herejía [...] Al fin de ese segundo periodo aparece el demonio de la política, destino involuntario [...] del hombre moderno. No es que la generación se quiebre por causa de la política, sino que esta distrae, lleva por otro lado a algunos componentes", p. 185. La idea de la desintegración generacional, a raíz de la "politicización" de algunos poetas, es bastante extendida y aparece fundamentada en el tópico de la polarización formada por el binomio "poesía pura" y "compromiso social". La ideología política se hace piedra de toque del rompimiento entre camaradas estéticos. Palabras como "herejía", "demonio", "distrae" y "destino involuntario" resaltan la recriminación de Dámaso Alonso a la orientación ideológica de algunos de los integrantes de la generación. Finalmente, aunque él mismo ha ponderado la idea de que hay una brecha conceptual entre teoría poética y creación lírica, entre deseo programático y plasmación poética, la barrera idealista, impide al gran estudioso ver claramente el desmoronamiento del compromiso como integrante funcional en todas las etapas de producción de los poetas. En el caso de Lorca, la orientación siempre social de su poesía, pero también de su actividad intelectual no deja

Por su parte Antonio Blanch considera que es la generación del 27 la que con mayor rigor ejerce la poesía pura durante la década de 1920.¹⁴⁵ Para el estudioso la poesía es un espacio de evasión placida, despreocupada del mundo, un ámbito de ligereza verbal y de búsqueda de las bellezas esenciales. Los grandes problemas sociales guían la creación hacia la prosa, mientras que la liviandad de cierta bonanza social lleva a la lírica: “Una grave preocupación social y política había convertido a la generación del 98 en una generación de prosistas; en cambio, los escritores de la posguerra, al encontrarse en una situación más optimista y menos comprometida socialmente, se volvieron cada vez más hacia la poesía”.¹⁴⁶ La opinión de Blanch encuentra un fuerte antílogo en la detallada y paso a paso seguida historia sociocultural de la literatura española, hecha por Mainer. Éste considera que frente a la cerrazón y el individualismo intelectual que propone el lamento generacional del ’98, Manuel Azaña, Luis Araquistáin y Ortega reaccionan durante los primeros años de la década del 10 con un espíritu politizado de tintes socialistas y de orientación regeneracionista: “El problema esencial siguió siendo la toma de posición del intelectual frente a la sociedad, pero los escritores dejaron de notar en sí mismos los síntomas del mal nacional.” La promoción intelectual de 1914, encabezada por Ortega exige: rectificación del contenido del liberalismo; renacionalización de un país simplemente patrioter; ideologización de la vida nacional.¹⁴⁷ Ciertamente, Mainer no se refiere a la reacción estética que produjo la primera guerra mundial, sino a las exigencias de algún tipo de intelectuales. Sin embargo, la problemática que despliega la

ninguna duda sobre el cariz ideológico de su actuación humana y creadora en todo momento. Sobre esto véase más adelante las opiniones de Marie Laffranque.

¹⁴⁵ *La poesía pura española, conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 11-12. En otra parte Blanch afirma que el centro de las preocupaciones estéticas de la generación del 27 es la pasión por crear belleza “[...] y esto no mediante la imitación directa de la naturaleza, sino por el ejercicio de esos poderes del espíritu que le permiten al poeta contemplarla como si una luz misteriosa la hubiese transfigurado”, p. 66.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴⁷ Jose Carlos Mainer, *op. cit.*, pp. 132-139; la cita textual es de la página 139.

aproximación de Mainer es opuesta a la ligereza que supone como sustrato de la creación poética Blanch.¹⁴⁸

Un fenómeno cultural muy destacable tanto por su obra producida como por el sesgo que dejó sobre el arte moderno son las vanguardias. Partiendo de la pintura cubista se crea toda una revolución del arte, heterogénea y controversial en sus diferentes manifestaciones, provocadora y extremista en muchos casos. Desde Picasso, Braque y Marinetti hasta el dadaísmo y los manifiestos surrealistas franceses, parece haber un intento de llevar hasta sus últimas consecuencias la herencia del simbolismo: la preponderancia del hombre sobre la creación de la naturaleza. El ultraísmo español, famoso más por el involucramiento de Borges en su génesis que por su desenvolvimiento dentro de su contexto literario, no parece repercutir significativamente en la creación de los del 27.¹⁴⁹ Por otra parte, Juan Larrea y Gerardo Diego con su filiación creacionista resultan fundamentales para la presencia vanguardista en la literatura española y para conectar vanguardias y 27.¹⁵⁰ El ambiente vanguardista se caracteriza por la efervescencia

¹⁴⁸ El comentario de Mainer no impide que el estudioso afirme que para la generación del 27 “la creación literaria era, desde luego, un brillante juego personal, apenas necesitado de un auditorio mínimo y encandilado, pero también era la tensión mínima de hallar las más puras realidades, de oficiar breves relámpagos de claridad y de unidad entre lo oscuro y lo complejo, de transferir a unos pocos versos una iluminación hecha de habilidad y de sensibilidad especialísimas”, *ibid.*, p. 215. Más adelante se verá como el mismo estudioso matiza considerablemente su opinión sobre la pureza de la poesía escrita en la década de 1920.

¹⁴⁹ D. Alonso afirma: “El ultraísmo, movimiento fracasado, alimenta, aunque sea en pequeña parte, una de las más intensas generaciones poéticas de nuestra historia”, *art. cit.*, p. 176. Anthony Leo Geist considera que la vanguardia española se caracteriza por hostilidad hacia la asimilación de la tradición inmediata, por un deseo de renovación de la visión del mundo, por un matiz lúdico e intrascendente que permea su visión del arte, por la fijación en los tropos y su uso para el efecto poético —en esta medida la metáfora se hace, para los vanguardistas, eje de la reorganización del mundo poético—; por los cambios temáticos y técnicos en la creación. Todo lo anterior se impone como expresión de un deseo de autonomía del arte; *op. cit.*, pp. 37-64. La fragmentariedad de la lírica vanguardista tiene su razón de ser en este deseo (pp. 148-149) y esto último implica para el arte “un profundo sentido ahistórico. Al querer separar el poema de toda referencia que no sea a sí mismo (*sic*), se rechazan no sólo las circunstancias actuales, sino el pasado. Incluso el empleo de estrofas tradicionales con el fin de conseguir la autonomía subvierte la tradición y niega la historia”, p. 151. La idea de la ahistoricidad lírica lleva en germen la desvinculación entre poesía y sociedad que resulta problemática para la inserción del género en su ambiente ideológico.

¹⁵⁰ Gerardo Diego, en la introducción de su antología de la poesía española, escribe que el criterio de selección es que los poetas incluidos creen, como el antologador “que la poesía es distinta, radicalmente diversa de la literatura [idea cuyo resultado se recauda en elevar] sus versos a una altura de intención, a una

de actividad "estético-ideológica" y del desigual, pero vehemente, compromiso de los escritores con la fuerza programática de su palabra. El arte como juego, su deseada intrascendencia en la realidad, la desideologización forzada, permean las consideraciones teorizantes de los poetas vanguardistas y de los críticos de la deshumanización. En 1932 Antonio Marichalar escribe: "No creo que hay que darle mayor trascendencia a la intención poética [...] La idea del poeta, por enconada que se exponga, no puede dejar de ser inofensiva en todo caso. Poetizada, no pasará de ser una idea lírica: un verso subversivo influye en la poética; no en las costumbres".¹⁵¹ De esta manera la lírica se desarma programáticamente de importancia en la vida de una sociedad. La poesía, concebida por Marichalar, como discurso autorreferencial, desde el punto de vista ético y no temático, no influye sino sobre las ideas que sólo se intercambian en su ámbito, ámbito no social, esfera distante y sin vínculo alguno con su entorno. Sobre este tipo de poesía Geist comenta: "[...] la exclusión tan señalada de consideraciones sociales o políticas no responde tanto, en el fondo, a la apatía del artista. Es más bien el supuesto de un esquema poético que en principio se propone ser intrascendente, que no comunica nada, que no tiene interés en salir de sí mismo. Tal estética excluye por sistema la ética".¹⁵² Entre

pureza de ideales muy alejados del campo raso, mezclado, turbio de la poesía literaria corriente". Sobre este tamiz se mide el logro poético de los incluidos. Definiendo la intención poética, Diego dice que equivale a la "perfecta autonomía de la voluntad poética". *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Editorial Signo, 1932, pp. 8 y 9. Si bien la edición de la antología está temporalmente fuera de la década que me ocupa, considero importantes las opiniones tanto del antologador como de los poetas escogidos por él, ya que en su mayor parte son producto de las elaboraciones teóricas de los poetas que culminan, en muchos casos, durante la década de 1920. Entre los poetas escogidos hay dos líneas más o menos claras de pensamiento sobre la poesía: una es la que va de Miguel de Unamuno (p. 18) a A. Machado (p. 78), sorprendentemente a Guillén (pp. 195-196), a Larrea y Vallejo (p. 235) y a Cernuda (p. 424), y otra que incluye a M. Machado (p. 56), a Pedro Salinas (p. 169), a D. Alonso (p. 218), a Gerardo Diego (pp. 264 y 265). La primera concepción de la poesía reconcilia la búsqueda metafísica con la presencia del mundo externo; la segunda pretende una poesía que se aleje del mundo y busque su finalidad en el desvelamiento de las esencias, elemento que escapa de la lógica.

¹⁵¹ "Poesía eres tú. (Conclusión) II", *Revista de Occidente*, XXXVII (julio-septiembre 1932), p. 294. Según los esquemas de la historia literaria, ya se vive en la poesía del compromiso, pero el halo de trivialización de la fuerza social de la lírica sigue vigente a pesar de la Restauración de la República y el involucramiento de los intelectuales en la política.

¹⁵² *Op. cit.*, p. 151. Geist hace la salvedad del *Romancero gitano* como creación distinta a la que dicta el distanciamiento del poeta de su sociedad, véase *ibid.*, nota 157, p. 167.

poetas, críticos literarios e intelectuales parece haber un prejuicio común: el intento de poesía pura —en sus distintos y hasta incompatibles conceptualizaciones y prácticas— lleva al poeta a una torre de marfil. Los materiales poéticos, descarnados e inofensivos, tomados de la esfera estética y de la tradición poética, para mantener su naturaleza ideal, son tratados por medio de un proceso de graduales purificaciones: primero se instituyen inmaterialmente, luego se interdefinen mediante los tropos y, finalmente, se instauran como arbitrio de y para el goce del pensamiento abstracto. Así ni dependen de ni regresan a la sociedad, ni comprometen al poeta ni se comprometen con algo más que el goce y la abstracción que ofrecen al probable lector.

En 1914, Ortega y Gasset define de la siguiente manera el objeto del arte:

pensemos lo que significaría un idioma o un sistema de signos expresivos de quien la función no consistiera en narrarnos las cosas, sino en presentarnoslas como ejecutándose.

Tal idioma es el arte: esto hace el arte. El objeto estético es una intimidad en cuanto tal —es todo en cuanto *yo*.

No digo —¡cuidado!— que la obra de arte nos descubra el secreto de la vida y del ser: si digo que la obra de arte nos agrada con ese peculiar goce que llamamos estético por *parecernos* que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva —frente a quien las otras noticias de la ciencia *parecen* meros esquemas, remotas alusiones, sombras y símbolos.¹⁵³

El objeto estético tiene como finalidad agradar. Un utilitarismo idealista se desprende de la frase de Ortega, que degrada el potencial ideológico transformador del objeto artístico. Junto con lo anterior va la fijación del proceso de recepción: el objeto es un fenómeno, una apariencia, e instala una relación que “parece ser”: una ficción sensorial. Frente a lo último, la esencialidad epistemológica de la ciencia es también ficción: parece mero esquema, aunque no lo sea.¹⁵⁴ En este momento del filósofo español es importante el grado de intimidad del *yo* ejecutándose que puede adquirir el objeto estético en cuanto intelección y sentimiento. A través de un análisis del procedimiento intelectual para la

¹⁵³ “Ensayo de estética a manera de prólogo”, en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1983, tomo VI, p. 256.

¹⁵⁴ Entre la página 249 y 250, Ortega relaciona la sed con el tomar en un vaso bello: su sed es metafóricamente la sed que sacia la filosofía, el arte es un vaso bello en el que el filósofo no se atrevería a tomar por sentir al hacerlo, estar tomando la sangre de un idéntico a sí mismo. El *yo* y el objeto estético se identifican. Belleza y ciencia se contraponen y la limpieza de la ciencia es lo que pondera el filósofo, aunque al final concede: “Solo (*sic*) así se explica que pueda alguien beber en vasos bellos”, art. cit., p. 250.

captación de la metáfora poética. Ortega y Gasset despoja el tropo de toda relación con la realidad pragmática y lo convierte en un proceso de llevar lo externo-objetual a lo interno-factual.¹⁵⁵ Contrario en un primer momento al subjetivismo romántico, Ortega, terminando su reflexión sobre el efecto de la metáfora, avala finalmente la subjetividad de la interioridad psíquica. Habiendo descubierto el empirismo de la poesía se lo adjudica al proceso psicológico-intelectivo del receptor que logra identificar llama y ciprés en un sentimiento único.¹⁵⁶ La realidad resultante es nueva y reviste de maravilla y misterio, pero no vive sino en el ámbito de la estética.¹⁵⁷

El planteamiento inicial de Ortega se radicaliza en 1925, cuando se publica su famoso ensayo de apreciación-análisis del “nuevo arte”. Es bastante conocido el contenido de esta visión, que se pretende panorámica, englobadora y esclarecedora. La unidimensionalidad, lograda finalmente por Ortega, es parte de la necesidad de defender un arte distinto al de la generación del 98 y al modernismo. Sin embargo, lo anterior no exime al filósofo de tropiezos en la conceptualización estética que intenta. Su noción tanto del movimiento romántico, como del realismo no logra más que repetir ideas que se producen una vez superada la estética de ambos movimientos. Por otra parte, sus opiniones sobre el arte de su tiempo fueron desmentidas, principalmente, por el propio advenimiento de las vanguardias. Una gran parte de los poetas vanguardistas viven en un compromiso ideológico fundamental para su actuación social y no ven el arte como un “juego” o como irrealidad pura. Sobre esto se podrían mencionar los nombres de Mariátegui y la vanguardia peruana, concentrada alrededor de la revista *Amauta*, —en este mismo ambiente se podría, respetando las declaraciones del mismo poeta, mencionar

¹⁵⁵ Art. cit., pp. 256-261.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 261.

¹⁵⁷ “‘Don Quijote’ no es ni un sentimiento mío, ni una persona real o imagen de una persona real: es un nuevo objeto que vive en el ámbito del mundo estético, distinto este (*sic*) del mundo físico y del mundo psicológico”, *ibid.*, p. 262. No cabe duda que el filósofo tiene razón al excluir el personaje novelesco de los mundos real y psicológico, lo que sí me parece erróneo es ver el ámbito de la estética como un estanco respecto de su trascendencia ideológico-ética en la realidad. Pero además me parece que las redes y los enredos intertextuales e intercontextuales, que se implican en la novela de Cervantes, apuntan hacia una recepción distinta a la de Ortega.

el vanguardismo “estilístico” de Vallejo, que se combina con una orientación ética hacia el compromiso social—, los textos literarios del mismo Huidobro —pienso en partes del mismo *Altazor* y en *Finis Britanniae* (1935)—, la actitud prorrevolucionaria de los estridentistas, la filiación fascista de Marinetti, la participación ideológica de los futuristas rusos en el proceso revolucionario, la tendencia antiburguesa de los surrealistas, etc. Ortega y Gasset oye las estridencias programáticas de los manifiestos e ignora voluntariamente la realidad que une la creación literaria con la vida social.

Hacer vivir [las ideas] en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno, lo subjetivo [...] El cuadro, renunciando a emular la realidad, se convertiría en lo que auténticamente es: un cuadro —una irrealidad.¹⁵⁸

Con esto Ortega pasa por alto que de cualquier manera, siendo o no irrealidad —aunque valdria la pena una explicación del término “realidad”—, la obra de arte nace de la actividad humana y regresa a ella. No de y a la actividad individual psíquica, sino de y a la inserción de los individuos en mundos claramente ubicados en relación con sistemas axiológicos. Si los artefactos plásticos son irrealidades y la literatura es ficción —en algunos niveles de abstracción teórica—, el objeto artístico es una realidad que trasciende sobre este mundo y que se vincula con él a partir de una red circunstancial tan compleja —institucionalización, economía, tradición, sistemas estéticos, ideología, etc.— que poco o nada puede aportar a la conceptualización de su existencia la idea de que las obras de arte no son entidades actuantes en el mundo. Por otra parte, hablar de la vanguardia en los

¹⁵⁸ Jose Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1960, [1925], pp. 37 y 38. El ensayo cae en contradicciones obvias: varias veces se subraya su deseo no valorativo; sin embargo, una y otra vez se alude a la separación del mundo en dos tipos de receptores del arte: los que son capaces de entenderlo y los que no; el autor se pretende uno de los primeros, relegando en la segunda categoría el “pueblo”, la “masa”; p. 4. En otra parte Ortega, considera que el desapego de arte y ciencia de las condiciones sociohistóricas específicas ofrece la posibilidad de “[...] vislumbrarse [en ellas] cualquier cambio de la sensibilidad colectiva”; pero ¿si arte y ciencia están desvinculadas de las condiciones sociohistóricas ¿cómo es posible que en ellas se refleje la sensibilidad colectiva? Si acaso las cosas estuvieran así, lo que se podría en ellas manifestar sería la sensibilidad “individual” —idea por demás bastante debatida en el momento que Ortega escribe—, que se vincula con la figura del “genio”, como practicante de actividades elitistas; p. 38.

términos de Ortega revela, subrepticamente, una sobrevaloración metafísica de lo que “naturalmente” existe fuera de la creación humana.¹⁵⁹ El filósofo español, al celebrar la irrealidad del arte, regresa por el camino opuesto a los conceptos metafísicos, oponiendo la creación humana con la creación originaria del mundo para encontrar éste en existencia y la obra humana en desvanecimiento existencial.

Contrapuestos a los postulados de Ortega aparecen los de intelectuales que no ven en el arte la posibilidad lúdica e intrascendente, y el goce individual: “[d]e los detractores que tuvo el ideal de la deshumanización del arte, ninguno más sereno e implacable que Antonio Machado”.¹⁶⁰ En “Reflexiones sobre la lírica” dice el poeta de *Campos de Castilla*, sobre las imágenes de *Colección del poeta andaluz J. Moreno Villa*: “son imágenes que fluyen y se alcanzan —ondas de río— sin trocarse ni sustituirse, como en la metáfora —¿es la metáfora elemento lírico?— y responden a una dialéctica sensorial y emotiva, que nada tiene que ver con el análisis conceptual que llamamos, propiamente, dialéctica”.¹⁶¹ A lo largo del artículo citado, el poeta, con el pretexto de comentar la poesía de Moreno Villa, propone su concepción de la naturaleza del discurso lírico.¹⁶²

¹⁵⁹ Sobre la orientación filosófica más general de Ortega véase Luis de Llera, *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*, Roma, Bulzoni, 1991, pp.61-63. “[...] el objetivismo orteguiano, sostenido por algunos, es compatible, por paradójico que parezca, con el kantismo de Marburgo y con la misma fenomenología. Porque la voluntad de encuentro con la realidad para fijar la cientificidad del pensar español y desbloquear los, para Ortega, estériles individualismos del primer Novecientos español, no esta reñida, nos parece, con la subjetiva percepción de la cosa por parte del yo, ya que este último es el primario (*sic*) punto de vista desde donde el hombre se abre a las circunstancias. Y no importa nada que tal punto de vista sea naturalmente intencional a la realidad radical, a la vida misma. Quizás se podría pensar que es inútil establecer si Ortega es un realista o un idealista, pues en el fondo ya se parta del realismo o del idealismo, el resultado es la compaginación sujeto-objeto en la fórmula del yo y mis circunstancias o de la razón vital”, *ibid.*, pp. 65-66. El fundamental individualismo orteguiano puede hacer más comprensible dentro de su filosofía más amplia la idea del arte como producto de uso personal, juguete para la diversión de las élites, factor hedónico en el transcurso de una vida despreocupada.

¹⁶⁰ Anthony Leo Geist, *op. cit.*, p. 154.

¹⁶¹ “Reflexiones sobre la lírica” en *Poesía y prosa. Prosas completas (1893-1936)*, edición Oreste Macrí, Madrid, Espasa Calpe, vols. 3, 1989, pp. 1650-1651 [el artículo se publica, por primera vez, en 1925], en adelante las referencias a este artículo se darán por medio de “Reflexiones...” y el número de página.

¹⁶² Mi visión sobre la postura de Antonio Machado respecto de la poesía lírica no pretende ser total; lo que aquí me interesa es crear, sobre una base crítica, una visión parcial y que de cierta manera podría traicionar el pensamiento y la obra global de Machado. Por lo menos esto demostraría el libro de J. M.

Machado celebra en el poemario que comenta los siguientes elementos: a) la presencia genuina de elementos de la naturaleza, concebidos autónomamente, con cierta función factual en el discurso poético: "Lejos estamos aquí [...] de la concepción romántico-simbolista del paisaje como mero estado del alma, y de las cosas como símbolos de nuestro sentir";¹⁶³ b) la desmitificación de la función del yo poético como espacio en el que el mundo externo se envuelve de cualidades estéticas y/o significativas: "El culto al yo, como única realidad creadora, en función de la cual se daría exclusivamente el arte, comienza a declinar";¹⁶⁴ c) el doble poder —emotivo y conceptual, interno y externo— por el que emana el poema lírico: "El equilibrio [...] entre lo intuitivo y lo conceptual puede afirmarse ahora entre el sentir del poeta y el frío contorno de las cosas".¹⁶⁵

El poeta-crítico encuentra en la captación del mundo exterior dentro del poema lírico una de las metas de la poesía. Esto se contrapone tanto a la visión de Ortega sobre el arte, como culminante en su irrealidad pura, como a la herencia simbolista que Aguirre

Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1982; Aguirre pretende, a raíz de un análisis cuidadoso de la obra ensayística y poética de Machado, encontrar los elementos que prueban su filiación simbolista. A contracorriente con la crítica que ve en este poeta un claro ejemplo de "paisajista" con fuerte preocupación social, Aguirre propone que, a partir de las enseñanzas del simbolismo francés — en el que, por cierto, el crítico encuentra puntos en común con el romanticismo alemán, en la importancia del folklore, la relevancia que para ambos tiene la metafísica y el idealismo, y el tratamiento temático-emotivo de la naturaleza, pp. 78 y ss., 63-64 y 81 respectivamente— Machado crea imágenes de la realidad a partir de procedimientos nada "descriptivo-realistas": "[...] la naturaleza tiene una doble función en la poesía de finales de siglo: el paisaje como estado del alma; el mundo natural como un 'alfabeto de la lengua poética' [y a partir de esto] la realidad no es 'lo-que-está-ahí', sino la visión particular que de la misma tiene el poeta", (p. 147). Si bien no estoy segura respecto de en qué medida Aguirre tiene o no razón absoluta en lo que postula o que si lo que supone convierte a Machado en poeta simbolista, hay ciertos elementos de su crítica que pretenden descubrir la tendencia simbolista de la poesía machadiana cuya función me parece problemática: la idea de la unidad del libro de poemas, (p. 48); el ejercicio de una poesía emanada por la relación exclusiva del poeta con su realidad, pero ya interiorizada y transformada en estado del alma, (p. 83); la supuesta construcción musical del primer libro de Machado (p. 122). Sobre esto último considero importante una frase de Machado en el artículo citado anteriormente: "La línea tampoco puede cantar. No es este su oficio. Ni la línea ni el concepto cantan"; A. Machado, "Reflexiones...", p. 1661. Ciertamente, los preceptos teorizantes de Machado no desmentirían apriorísticamente un sentido musicalizador de tintes simbolistas en su creación; pero tampoco creo que una "construcción musical" es rasgo inconfundible de una tendencia simbolista en la escritura lírica.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 1659.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 1660.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 1661.

adjudica a Machado: “Creo, también, [afirma finalmente Machado] que lo peor para un poeta es meterse en casa con la pureza, la perfección, la eternidad y el infinito”.¹⁶⁶ La pretensión de pensamiento filosófico en la poesía lírica es algo peligroso y contraproducente, para Machado: la relación entre el mundo y el poeta se hace con base en los materiales externos que éste mira de manera significativa, tanto para plasmarlas como para ser definido por medio de ellas, en función de la creación de un mundo lírico particular y concluido; y estos materiales pueden ser los elementos y los actos naturales, las acciones de personajes, en general, todo dato referencial-sensorial a partir del que se crea la percepción y/o el conocimiento.

Con este breve y parcial análisis del texto de Machado no pretendo llegar a una conclusión sobre su propia obra o a una apreciación de sus propuestas estéticas: quiero sólo marcar que en el momento en que el joven Lorca escribe y reflexiona sobre la poesía, hay un ambiente intelectual controversial, problematizando la dirección hacia la que se encamina el nuevo arte. Las dos posturas contrarias podrían representarse por la yuxtaposición entre, por una parte, la creación pura, el juego de las “aptitudes” del poeta —existencia central de sensibilidad e inteligencia, aun cuando la relación entre ambas es antagónica en el momento— propicias para el desentrañamiento del sentido de la realidad—, la pretensión de universalidad de la poesía —ya sea por su acercamiento a la música, ya sea por aprovechar el sustrato de “arquetipos” semánticos, presentes en el folklore,¹⁶⁷ activos o activables por el símbolo poético—, y por otra, el uso matizado del sustrato tradicional para la poesía culta, la inserción del poeta en su momento sociohistórico y el poder de representabilidad de una naturaleza externa que se crea en e influye sobre el discurso estético.

José Carlos Mainer analiza la realidad cultural y literaria de España partiendo de los cambios sociopolíticos que se suscitan durante los primeros treinta años del siglo y que desembocan en la presencia de la generación del 27, evolucionando desde la poesía

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 1662.

¹⁶⁷ Sobre esto véase J. M. Aguirre, *op.cit.*, pp. 61-72.

pura hacia el compromiso. Para Mainer, la relación entre realidad y mundo de ficción ataca, desde el simbolismo y en contra de la decadencia realista, las nociones de trama, personaje, fábula, tendiendo a una manera intimista y simbólica de la narración. Una nueva aproximación a la realidad, implicando el desencanto, procura evadir la radical inclusión de la lógica causal de los hechos, sustituyéndola por la abigarrada arbitrariedad de la conciencia que se enfrenta hostilmente con la realidad. La novela tiende a la simbología de la fábula y a la expresión íntima de la poesía.¹⁶⁸ Pero esto sucede en un país en el que la educación y la cultura se proponen como principales preocupaciones de índole manifestadamente ideológica: Krausismo, Julián Sanz del Río; Institución Libre de Enseñanza (1876); Junta para ampliación de Estudios e Investigaciones (1907); Centro de Estudios Históricos (1909); Residencia de Estudiantes (1910); Revista de Filología Española (1914); pensiones de estudio a Ortega y Gasset, Antonio Machado, Pérez de Ayala; series de ediciones Nueva Biblioteca de Autores Españoles; Clásicos Castalia.¹⁶⁹ ofrecen un panorama en el que literatos e intelectuales, desde distintas disciplinas y campos de actuación, interfieren en el proceso social proponiendo asumir un papel claro de transformadores de su entorno.¹⁷⁰ Dentro del margen de la creación literaria, Mainer revisa los tópicos de la historiografía literaria. Adopta a veces la postura tradicional y en relación con el dilema entre compromiso y poesía pura, respeta los planteamientos teóricos de los poetas referentes a su propia creación. Sin embargo, el crítico concluye: "Porque la realidad es que el testimonio artístico de la década que acababa [habla de la década del 20] había estado muy frecuentemente bastante lejos de ser tan 'deshumanizado' como podía deducirse de las líneas orteguianas".¹⁷¹

¹⁶⁸ Jose Carlos Mainer, *op. cit.*, pp. 33 y ss.

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 87-92

¹⁷⁰ La gente de la Residencia: "[f]ue [...] una minoría que es inseparable del proceso de transformación política e intelectual del estudiantado español, como este es inseparable del cambio social generado por el aumento cuantitativo y los nuevos comportamientos de las clases medias del país", *ibid.*, p. 91. Algunos de los líderes de los episodios de los años 20 en contra de Primo de Rivera, protagonizados por miembros de la Federación Universitaria de Estudiantes (F.U.E.), provienen de la Residencia: Moreno Villa, Lorca, Dalí, Buñuel, Prados.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 235.

Dentro de este ambiente general de búsquedas y reorientaciones estéticas se escribe y se gesta durante diez años el *Poema...*. Guillermo de Torre dice de Lorca:

Pero es en otro poeta, el mayor, o el de personalidad mas acusada [...] de las décadas 20 y 30, donde ciertos reflejos [...] de la época innovadora se hacen mas fértiles y ofrecen una asimilación superiormente bella. Aludo [...] a Federico Garcia Lorca y a su utilización de la metáfora, que aparece ya en *Libro de poemas* (1921), continua en *Primeras canciones* (1922), las *Canciones* (1921-1924) y alcanza su culminación en el *Romancero gitano* (1924-1927).¹⁷²

Considero significativa la ausencia del *Poema del cante jondo* de la lista que elabora el poeta ultraísta.¹⁷³ En el ambiente vanguardista de la época en el que se escribe la mayor parte del texto, hay varios puntos que lo distancian de la pugna teorizante sobre poesía pura, de vanguardia, de tradición machadiana o ramoniana, etc. Su poesía es impura, no sólo desde el punto de la construcción poética, sino desde el punto de vista arquitectónico de la relación entre sus elementos constituyentes: el *Poema...* mantiene una estrecha relación con el mundo ideológico desde el cual emerge y además tiende a refundirse con él, resemantizándolo. Además de ser una defensa estética de la particular circunstancia artística del cante jondo y del mundo tradicional andaluz, el texto se puede considerar como una estetización de este mundo, que pone en circulación valores social y artísticamente marginados: esta actitud estética-culta de Lorca se basa en el deseo de formar parte de un mundo cognoscitivo y empírico, replanteando y difundiendo su validez histórica y social.

Tanto en un nivel teórico como en relación con las circunstancias particulares de la escritura del *Poema...* creo que se puede decir que existe un desfase entre las teorizaciones sobre lírica y esta creación de Lorca. El porqué creo que se encuentra en la persistencia de ciertas ideas del romanticismo y de la herencia simbolista que, operantes en su momento, dejaron en los esquemas teóricos de la lírica un rastro genérico más fuerte que la creación misma. Anthony Leo Geist, en 1993, escribe:

¹⁷² *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 3 vols, 1971, tomo II, p. 245.

¹⁷³ El vanguardismo de Lorca es otro tema, sin embargo, me parece flagrantemente problemática la inclusión del *Romancero gitano* en la lista de obras que enumera De Torre.

Ultimamente voy llegando a la conviccion de que el 27 no se entiende sin inscribirse dentro de un contexto vanguardista. Esto va a contrapelo de una tradicion critica de la que soy heredero y al mismo tiempo a la que he contribuido. Me refiero a la percepcion de dos polos contrarios e incompatibles que estructuran la poetica de la generacion: la deshumanizacion, por un lado, y el compromiso, por el otro. En su momento eso me llevo a profundizar, por una parte, en las raices vanguardistas de la primera produccion del 27. Por otra, me aboco hacia la poesia civil, comprometida, de los años 30 y la guerra. Ultimamente todo esto me parece mas complejo. Me interesa el signo ideologico del texto poetico, y me atrae cada vez mas el texto dificil, aparentemente no-ideológico, apolitico, ahistórico [este cambio] responde a un intento de abrir la poesia a una lectura ideológica. [...] Me refiero sobre todo a la ideologia como la expresion de relaciones de *poder*, y al texto poetico como la articulacion de esas relaciones de poder dentro de un contexto histórico concreto. [...] Cuando hablo, pues, de la ideologia de un texto me refiero a la postura, consciente o inconsciente, de ese texto dentro del discurso hegemonico, frente a él; es decir si participa y apoya al discurso del poder o por el contrario, si se plantea contestataria, inconforme.¹⁷⁴

Lo que Geist postula en la primera parte de su artículo, y a mi parecer comprueba, es que la autonomía del arte es una postura ideológica que pretende desde un punto de vista antiinstitucional, subvirtiendo los valores de la mercantilización de un arte autónomo de matiz simbolista y postsimbolista, “reinsertar su discurso poético en la praxis social”.¹⁷⁵ En lo sucesivo, el estudioso ve el giro hacia el surrealismo de Alberti, Cernuda y Lorca como la expresión de una crisis personal, inscrita en una crisis poética y de lenguaje, a su vez inscrita en una crisis social que ocupa los últimos años de la década de 1920. Geist remata con el reconocimiento de la contradicción germinal que implica su visión de una vanguardia ideologizada, dentro del marco de una historia literaria canónica, que apunta fuertemente hacia este mapa de hechos y de conceptos, no homogéneo, no concluido.¹⁷⁶ La somera revisión de Geist me parece excesivamente sugerente para pensar en las contradicciones fecundas entre la teorización de Lorca y su obra de creación, pero todavía más productiva me parece su propuesta de un análisis que intenta desentrañar lo ideológico de textos considerados apolíticos y ahistóricos, es decir, de textos que tienden

¹⁷⁴ “El 27 y la vanguardia: una aproximacion ideologica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515 (1993), pp. 53-54.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 58-62 y 64.

a abolir, por autodelimitación preliminar y teorizante, su vinculación con su circunstancia sociopolítica inmediata o que son clasificados como tales.

II. Conferencias y poesía

Federico García Lorca (1898-1936) escribe a finales de 1921 la mayor parte de lo que en 1931 publicara como *Poema del Cante Jondo* (Ediciones Ulises). La redacción de la mayor parte del libro coincide con un movimiento reivindicatorio de la cultura tradicional andaluza cuyo acontecimiento central es la organización del Primer Concurso de Cante Jondo, llevado a cabo por iniciativa de un grupo de artistas e intelectuales y con la ayuda del Ayuntamiento de Granada.¹⁷⁷ El *Poema...* se produce, desde todos los puntos de vista —temáticos, culturales, cronológicos, vivenciales—, en el entramado artístico que crean las fuentes culturales del cante jondo, en Granada a principios de la década de 1920, y la crítica no ha dejado de ver en estas relaciones una vía de acceso al sentido del libro. A esto contribuyó, por otra parte, la particular postura de Lorca frente a su tradición.¹⁷⁸ El título del libro en sí, de sus secciones y el género en que se inscribe —poesía lírica— remiten a la relación entre dos formas de expresión. Es decir, en el texto se busca aprovechar el sustrato de una manifestación cultural, el de la música y el canto tradicionales, en el ámbito de otra categoría artística, la poesía culta.

El libro es de redacción temprana. Sin embargo, para efectos del análisis hay que tomar en cuenta su tardía publicación, ya que durante 10 años el texto total está sujeto a

¹⁷⁷ Sobre la iniciativa de la organización del Concurso, la relación entre Falla y Lorca, el evento y su programa vease la introducción de Mario Hernández en Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo, seguido de tres textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 15-29 —citas o referencias a esta edición se darán en adelante por medio de Hernández y el número de página—; la introducción de Miguel García Posada a su edición de Federico García Lorca, *Poesía I*, Madrid, Akal, 1980, p. 100 —citas o referencias a esta edición se darán en adelante por medio de Posada y el número de página—; Ian Gibson, *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York. (1989-1929)*, Grijalbo, Barcelona, 1985, pp. 303-328; y Bernard Leblon, "Granada, 1922. Manuel de Falla reivindica el flamenco", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 500-510 (1992), 69-70.

¹⁷⁸ Al ocuparse de la evolución cultural y social de la tradición andaluza, la crítica ha destacado el desarrollo y el fortalecimiento del cante jondo —expresión de origen social marginal—, en sus vertientes líricomusicales y de danza, durante el siglo XIX, que desembocan en la profesionalización, iniciando el siglo XX. Véase Andrés Soria Ortega, "Notas sobre el andalucismo de Lorca", en Alfonso Esteban y Jean Pierre Etievre, *Valoración actual de la obra de Federico García Lorca. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid, Casa de Velázquez/Universidad Complutense, 1988, pp. 186-187.

reescrituras y añadidos.¹⁷⁹ Con el propósito de trazar el ambiente cultural de la escritura del libro, se podría relacionar esta con los diversos tipos de discurso que, aunque unidos temáticamente, se encuentran alejados respecto de su forma de expresión, y así dilucidar las especificidades de cada uno de los productos artísticos en función de los cuales se realiza este contexto. Dentro de este esquema cabría, además de la producción lírica de Lorca cuya temática versa sobre el cante, la conferencia sobre el mismo tema que es leída en Granada, primero en febrero de 1922, y luego en junio del mismo año,¹⁸⁰ para ser retomada en una versión ligeramente distinta “en Cuba, en España y en Buenos Aires durante los años 1930-1933”, como señala Christopher Maurer.¹⁸¹

La reflexión sobre la poesía es una constante en la obra de la mayoría de los poetas modernos. El aspecto autorreferencial de los textos líricos caracteriza la preocupación de

¹⁷⁹ Un seguimiento minucioso de las diferentes etapas de escritura del libro se encuentra en la “Cronología” de Hernández, 191-200; se retoma en el prólogo de Christian de Paepe a su edición de Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo*, Madrid, Espasa Calpe, col. Clásicos Castellanos, 1986, pp. 7-41. En la introducción de De Paepe se traza detalladamente la suerte de los diversos manuscritos, fechas de escritura y reescritura y esto se acompaña por una interpretación general del poemario que se completa con las notas específicas sobre cada uno de los poemas. Se trata de un trabajo complejo, sin que esto signifique que sea concluyente. En el transcurso de mi interpretación anotaré mis discrepancias, que atañen tanto la fijación del texto como las interpretaciones del estudioso. En adelante me referiré a esta edición del texto del *Poema...* con el número de página entre parentesis; se remitirán a nota al pie las citas o referencias a la introducción y a las notas del editor con los diacriticos Paepe y el número o letra de nota y número de página. Sobre la edición de De Paepe, Christopher Maurer además de afirmar que es la única que merece el nombre de edición crítica, apunta las fallas del editor y sus deudas con Mario Hernández para la cronología de los manuscritos, deudas que el estudioso belga no hace explícitas. Según Maurer, la edición es consistente en la presentación de las variantes; aunque a veces ofrece ciertos problemas en cuanto a la variación de la puntuación. Finalmente, se afirma que “[...] de Paepe fails to gather in, with due acknowledgment, the best of the scholarly commentary which has been accumulating, and which he himself has obviously been studying carefully, for the past several decades. Some fundamental books and articles are inexplicably omitted from the bibliography”; en “Perspectivas críticas: horizontes infinitos. Two critical editions of Lorca’s early poetry. A Review article”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 14 (1989), pp. 224 y 225.

¹⁸⁰ Sobre el Concurso del Cante Jondo, el impacto de las conferencias de Lorca, el ambiente hostil de ciertos sectores de la intelectualidad granadina y la polémica entre el poeta y el editor de la revista cultural *La Alhambra*, Francisco P. de Valladar, véase Suzanne Byrd, “La fiesta del Cante Jondo de Granada: ¿Una españolada?”, en Ángel Loureiro (ed.), *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, La guerra civil*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 345-352.

¹⁸¹ Federico García Lorca, *Conferencias I*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, p. 45; en adelante esta edición será citada por medio de *Conferencias I o II* y el número de página.

los artistas por definir, explicar y profundizar el conocimiento de los mecanismos y los poderes de la literatura, devolviéndolos a la sugestión del discurso. Esto, en los más casos, va acompañado por la creación ensayística o la actividad conferencística, en las que el tema de la poesía, escondido tras nombres de poetas prototipos o declarado abiertamente como centro de la preocupación, se desbroza hasta dejar al descubierto no sólo una parte del secreto de la estética, sino algunas de las vías de acceso para los lectores.

García Lorca utiliza la posibilidad que le ofrece la expresión directa y comunicativa de las conferencias¹⁸² para formular sus premisas de lector de la lírica, de intelectual comprometido con su cultura y así, de manera indirecta, llega a hablar de su propia poesía y poética. La lectura e interpretación de algunas de las conferencias lorquianas pueden aclarar ciertos puntos importantes para la comprensión de su creación poética, además de revelar un desfase entre los planteamientos conceptuales sobre lírica y los poemas. En relación con la axiología fundante que respalda la actitud creativa del *Poema del Cante Jondo* y los principios de estética lorquiana más general, pueden sacarse

¹⁸² Considero que el nivel de inmediatez comunicativa interpersonal de una conferencia es mayor que el logrado por un libro de poesía donde la "voz autoral" se esconde y revela detrás de la imagen del "autor-creador-contemplador" y se relativiza por los procesos de recepción. "Cuando el autor estuvo creando, vivía solo a su héroe y ponía en su imagen toda su actitud creativa fundamental hacia él; pero cuando empieza a hablar de sus personajes en una confesión creativa [...] manifiesta hacia ellos, ya creados y definidos, una actitud presente, transmite la impresión que producen en él como imágenes artísticas, y asimismo expresa su actitud hacia ellos como personas reales desde el punto de vista social, moral, etc. [...]"; guardando las analogías entre prosa y poesía, la cita de Bajtin alude a la doble actitud del autor como creador y como crítico. Por lo anterior, además de las distinciones genéricas entre conferencia y poesía lírica, para enfrentar a los textos de Lorca relacionados con el cante jondo, se debe hacer también el tipo de puntualización que marca el teórico ruso, para recuperar las distancias que separan al poeta-creador del poeta-crítico: "Autor y personaje en la actividad estética" en *Estética...*, p. 15. Las conferencias en cuanto testimonio del poeta son un cierto tipo de autobiografía intelectual. Por lo mismo, están sujetas a una revisión constante hasta llegar a marcar, con su forma definitiva, un periodo de reflexión, determinando los pasos dados, los avances, los retrocesos, los arrepentimientos respecto de un juicio de valor, los saltos intelectuales, en pocas palabras, el itinerario recorrido intelectualmente por el poeta. Un análisis genérico del estatuto discursivo de las conferencias de Lorca requeriría mucho más espacio de lo que en este momento le dedico aquí y ciertamente sería fuera de los propósitos y los alcances de mi tesis, ya que, más que una categorización genérica, en los textos de Lorca me interesa la posibilidad de que se transparente a través de ellos el trayecto de las ideas estéticas de su autor. Por lo mismo, no considero la totalidad de sus conferencias, sino las que por su elección temática, me parecen relativas a la posición de Lorca frente a su quehacer artístico y al fenómeno del arte en general.

interesantes deducciones al analizar no sólo los textos de conferencias temáticamente ligadas al libro de poemas ya mencionado, sino también los que Lorca preparó sobre Góngora, la pintura cubista y aquel cuyo tema tiene una propuesta de poética, titulado “Imaginación, inspiración, evasión”¹⁸³; ya que de estos últimos se desentrañan las opiniones de Lorca en relación con el poder creador de la escritura poética, la evolución de sus ideas —e ideales— estéticos y la relación activa de influencias entre las distintas artes a las que las conferencias se refieren: poesía, música y pintura.¹⁸⁴

A lo largo de los años durante los que Lorca trabaja el *Poema...* se registra, progresivamente, un cambio fundamental en su “poética”: de la intelectualidad creativa de Góngora y del cubismo pasa a la fuerza instintiva del impulso, de la inspiración, y a la poesía como posibilidad de evasión y desprendimiento del mundo real. Christopher Maurer registra, en su prólogo a las conferencias de Lorca, algunos de los elementos coincidentes entre las diferentes tendencias estéticas que tienen un ascendente fuerte sobre el poeta:

¿Qué tendrían en común Góngora y los cubistas? Su realismo conceptual, no imitativo, y su actitud frente a la naturaleza. Buscan no ‘las calidades efectivas de los objetos, sino sus naturales equivalencias plásticas’, fijándose solamente en los rasgos esenciales de las cosas. Los cubistas se oponen al impresionismo como Góngora se opone al sentimentalismo. Ambas tendencias privaban al mundo de su otredad, haciendo que existiera sólo en cuanto afectaba al yo.¹⁸⁵

La relación entre el discurso poético y la naturaleza pasa, en la evolución del pensamiento estético lorquiano, por diferentes momentos que corresponden a su modo de ver la

¹⁸³ *Conferencias II*, 11-31 y 33-49.

¹⁸⁴ El elemento de improvisación y las distintas versiones sucesivas de los textos conferencísticos de Lorca, si bien crean problemas para una edición definitiva, abren el camino a la observación del trayecto estético del poeta, conforme al paso del tiempo. Sobre los problemas que representa una edición crítica definitiva de las conferencias de Lorca, véase el prólogo de Christopher Maurer en *Conferencias I*, 11 y 18-21.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 22. La conferencia sobre Góngora fue pronunciada por primera vez el 13 de febrero de 1926 en el Ateneo de Granada. En 1927 Lorca vuelve a ofrecer la conferencia en la Residencia de Estudiantes. “El texto de esta lectura madrileña, recogido en la revista *Residencia* en 1932, es el conocido hasta ahora”; (Christopher Maurer, prólogo a *Conferencias I*, p. 19). El 19 de marzo de 1930, estando en la Habana el poeta habla de nuevo sobre Góngora. Sobre las diferencias entre el texto de la Residencia y este de 1930 véase *ibid.*, pp. 26-30.

multiplicidad de las posibilidades de creación por el discurso, tanto en aras de una compenetración de naturaleza-discurso, por medio de la metáfora, como en función del anhelo demiúrgico autónomo. El deseo de la poesía de formar parte de la naturaleza se vuelve necesidad del poeta de crear su propio mundo a la manera de fenómeno natural¹⁸⁶; progresivamente, la relación del poeta con la realidad “natural” es la de alejamiento y desconocimiento. La naturaleza es impenetrable en su curso de vida; por lo mismo, el poeta habita con eficiencia creadora el mundo de las posibilidades de su lenguaje.

La rivalidad entre poesía y naturaleza en cuanto fuerzas de creación originaria, según Lorca, tiene su correspondencia en la relación entre poesía culta y popular. Ésta depende de la Naturaleza, se crea en función de la Naturaleza: aquélla se erige a raíz de la voluntad que impide al poeta acercarse al mundo “natural”; la poesía es así no un sustituto, subterfugio o consuelo frente a la sabiduría y eternidad de la *physis*, sino una opción de creatividad cuya escatología Lorca ubica en el logro de emancipación del poeta. En este sentido, tanto la naturaleza como los productos originarios de ella —paisajes primarios, flora y fauna— conforman el ambiente probable de la inspiración sensorial que debe alterarse sustancialmente en la creación lírica: “[L]a naturaleza viene a ser, para García Lorca, la piedra de toque del arte, una imagen de la autenticidad”.¹⁸⁷

La creación poética en Góngora, según Lorca, deriva del instinto estético característico de un poeta “[s]in sentido de la realidad real, pero dueño absoluto de la realidad poética”.¹⁸⁸ El material utilizado por Góngora en la construcción de sus mundos poéticos se fincaba esencialmente en la capacidad inusitada que el poeta tenía de crear imágenes basadas en la traslación del sentido —en términos aristotélicos, en la metáfora.

¹⁸⁶ Eso de alguna manera significa creado por medio de todas las fuerzas originarias, primitivas que confluyen en la realización de los fenómenos naturales, característica en la que se advierte un linaje profundo desde el Romanticismo hasta el vanguardismo creacionista.

¹⁸⁷ *Conferencias I*, 25.

¹⁸⁸ Federico García Lorca, *Obras Completas*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillén, Madrid, Aguilar, 3 vols. 1986, tomo III, p. 1037; en adelante las referencias a este volumen de las obras completas de Lorca se darán por medio de *OC III*, y el número de página.

Esto implicó que hubiera un cambio en el estatuto tanto lingüístico como ontico de los elementos pobladores de sus poemas. La imagen poética, en Góngora, se va desligando de la inercia de características primarias y reconocibles por la convención superficial de lugares mitológicos o metafóricos comunes: una naturaleza nueva se le adjudica y es ésta la que, finalmente, se descubre como la realidad del poema: a la vez que se va revelando una nueva tendencia de poetizar y de usar el lenguaje de todos persiguiendo un efecto de “extrañamiento” y “enajenación”. A fuerza de palabras, la imagen —más bien, el proceso de visualización— del elemento poético revela un ente renovado en sus características, cuya relación con el mundo real es cognoscitiva.¹⁸⁹ es decir, se descubre por medio de mecanismos que rebasan la sola convención lingüística, con miras a la refuncionalización de rasgos particulares, ideológica y culturalmente propios del objeto y del receptor. Lorca es muy claro cuando caracteriza el mundo poético de Góngora en relación con el mundo en el que el poeta vivió y dentro de cuyos márgenes estéticos creó su poesía.

Naturalmente, Góngora no crea sus imágenes sobre la misma Naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa o acto a la cámara oscura de su cerebro y de allí salen transformados para dar el gran salto sobre el otro mundo con que se funden [...] Los chopos, rosas, zagales y mares del espiritual cordobés son creados y nuevos [...] Góngora tiene un mundo aparte, como todo gran poeta. Mundos de rasgos esenciales de las cosas y diferencias características.¹⁹⁰

Son evidentes el juego de palabras y el tono lúdico que se instalan en la frase por el adverbio con el que abre el pensamiento; estos elementos implican que la “naturalidad” con la que se lleva a cabo el proceso escritural en Góngora es, para Lorca, el único camino viable para una poesía cerebral que quiere rebasar, rechazar y, finalmente, trascender la Naturaleza. El proyecto estético de Góngora se basa en la particularidad de un mundo creado con materiales aparentemente viejos. Es decir, la inusitada asociación de

¹⁸⁹ En este sentido, la poesía de Góngora no crea algo nuevo —las múltiples referencias mitológicas prueban las profundas raíces tradicionales de la creación gongorina—, sino que lleva al lector a una renovada cognición de tópicos existentes en el imaginario cultural de su tiempo —si no su poesía sería ininteligible y es, precisamente, contra esta acepción que lucha Lorca—, explotando el artificio de la desautomatización de los procedimientos tanto lingüísticos como intelectuales, en función de revelar una faceta poco común en la percepción de las cosas.

¹⁹⁰ OC III, 1043.

ideas y la creación por la metáfora se combinan, como interpreta Lorca, con la deliberada transfiguración de los cuentos mitológicos. Así, en la poesía gongorina se “[i]ntuye con claridad que la naturaleza que salió de las manos de Dios no es la naturaleza que debe vivir en poemas”.¹⁹¹ El tono programático de este “debe” se puede adjudicar al carácter polémico de la propuesta poética que sostiene Lorca utilizando como “pretexto” la poesía de Góngora. La inteligibilidad de la poesía de Góngora se desprende, pues, de sus dos vertientes gnoseológicas: de la que la une con el mundo real, la cultural-lingüística, y de la que la separa de éste, y que combina todos los elementos textuales en función de una diferencia *eidopoiética*.¹⁹²

Lorca avala, por medio de su defensa de la poesía gongorina, la transformación y creación de nuevas teogonias o cosmogonias; la posibilidad de reelaboración de los mitos en función de nuevos significados. La región cultural más afectada por los cambios y las renovaciones de Góngora es, ante todo, la de la lengua. Las elaboraciones mitológicas reavivadas por la estética renacentista, logran en Góngora la plenitud de un nuevo uso: el mito nutre pero a la vez obscurece el núcleo significante, crea una conexión causal suficiente, no por verdadera sino por elemental, funciona por superposiciones y traslación del sentido, se sostiene por sí mismo —en tanto cadena lírico-narrativa— al tiempo que necesita toda una red de relaciones interculturales para ser entendido a causa de su nueva dimensión textual. Las referencias de Góngora a la mitología, si bien no explican la creación del mundo y de los dioses, se vuelcan hacia el propio ejercicio de la poesía y ponen de relieve diversos mecanismos del lenguaje y por ende del pensamiento: la lengua extiende sus medios expresivos hasta el punto en que la idea y su imagen toman la forma de un silogismo.

“Los elementos obran en sus paisajes como si fueran dioses de poder ilimitado y de los que el hombre no tiene noticia. Les da oído y sentimientos. Los crea [se refiere a

¹⁹¹ *Ibid.*, 1044.

¹⁹² Del griego *eidos*, es decir ‘especie’, y *poiético*, relativo a la ‘creación’.

Góngora]”.¹⁹³ Este nuevo mundo se logra por ser expresado en su especificidad más elemental y sobresaliente, hecho que hace que el conjunto —natural, cultural y lingüístico— se base en la motivación de sentidos por descubrir: un sentido se activa en la red de comunicación entre texto y lector, otro opera al ser rota la inercia convencional-arbitraria. Pero el que Góngora renueve mitología, paisaje, lengua y sensibilidad del lector no puede más que afectar, con la misma fuerza, el mundo genérico del discurso literario. El poema lírico, tras el paso del cordobés por su espacio literario, se transforma, se crea de nuevo. La narración, propia de la épica, se oculta y se asume a la vez. La unidad de tema y personajes, la evolución espaciotemporal, ocultas tras las metáforas, producen una nueva concepción del poema lírico y de los elementos genéricamente propios de él:

Si le daba a la narracion, a la aneodota, toda su importancia, se le convertia en epico al menor descuido [se refiere al poema de las *Soledades*]. Y si no narraba nada, el poema se rompía por mil partes sin unidad ni sentido. Gongora elige entonces su narracion y se cubre de metáforas [...] La narracion es como un esqueleto del poema envuelto en la carne magnifica de las imagenes.¹⁹⁴

Sobre el tema de la renovación de conceptos que conciernen lo “genérico” de la poesía lírica, Nadine Ly marca el encuentro de lírica-épica y la relación entre poema y tema en términos de intensificación de la autorreflexividad textual:

El poema entonces, no será más que el significante de la muerte del tema. Escribir no es sino matar al tema, y matarlo tantas veces cuantas asoma al encuentro de la espada del poeta/matador. En el caso de Góngora, subsiste un hilo conductor, un esqueleto invisible, última huella de la narración épica o heroica, ya sustituida por la insustancialidad y totalmente autónoma trabazón de las imágenes. Muerte de la “literatura”, muerte de la aneodota y de la división genérica, y muerte también de la misma poesía: la revolución llevada a cabo por Góngora se edifica en una serie de muertes violentas cuyo resultado es el advenimiento de la escritura.¹⁹⁵

Para Ly, el orden poético es de índole metafórica y su finalidad es llegar directamente al primer nombrar, original y originario, pero sin mediación de la búsqueda

¹⁹³ OC III, 1048.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 1051.

¹⁹⁵ Nadine Ly, “Lorca y la teoría de la escritura: ‘La imagen poética de don Luis de Góngora’”, en Alfonso Esteban y Jean-Pierre Etienvre (eds.), *Valoración actual de la obra de García Lorca. Actas del coloquio celebrado en la casa de Velázquez*, Madrid, Casa de Velázquez/Universidad Complutense, 1988, p. 167.

de verdad, sino con el propósito del encuentro de una realidad creada por el mismo acto de nombrar.¹⁹⁶ Mi divergencia con la crítica es el lugar de origen de esta realidad creada: ella, partiendo de lo que el mismo Lorca dice, ubica este espacio en el inconsciente.¹⁹⁷ Creo que el lugar de origen se encuentra en la misma construcción discursiva del poema lírico, en la vinculación irreductible entre la realidad externa y la del sentido creado. De otra manera, el poema no encontraría nunca el camino hacia la recepción. Si lo individual es imprescindible para la creación de un estilo o de una poética diferenciable, la apelación a lo común es indispensable para que este modo de hacer lírica se vuelva inteligible y aceptable. El sentido creado se fundamenta sobre el dado: la rivalidad es ficticia. En ningún momento se implica la superación de la realidad exterior por la poemática, sino que la construcción intrínseca y la inclusión, en el espacio discursivo del poema, de un mundo creado por operaciones lógico-causales, o inclusive irracionales o inconscientes, están basadas en la lengua y en la cultura: en el reacomodo semántico de la metáfora, en términos parecidos a los que Ly propone: “La metáfora lorquiana, o teorizada por Lorca, a partir del ejemplo gongorino, sería, pues, el nombre propio de los objetos o afectos situados fuera del ‘ambiente lógico’, fuera de la imaginación (dependiente de la realidad), fuera también de la inspiración”.¹⁹⁸

En la conferencia sobre Góngora, Lorca no hace más que afianzar conceptualmente una poética que comparte con sus colegas de generación. Elabora una línea de ideas en boga, toma partido por una manera de hacer poesía que se desenvuelve en varios frentes: lírica vs épica, poema vs naturaleza, imaginación vs realidad, lenguaje poético vs lenguaje

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 179.

¹⁹⁷ A esto se llega, partiendo, no sólo de las afirmaciones de Lorca sino de un libro básico para la deconstrucción, *De la gramatología*, de J. Derrida; dentro de la orientación postestructuralista, en la que se basa la estudiosa, la fuerza del “inconsciente”, en términos de la renovación o emergencia de nuevos sentidos de la realidad y de la lengua, es fundamental. Creo que la referencia de Lorca al inconsciente es, de alguna manera, superflua; es decir, las vanguardias y, en especial, el surrealismo, consideraron preponderante la fuerza del inconsciente para la creación literaria; sin embargo, para Lorca el surrealismo y su ponderación del inconsciente es una idea que está en el ambiente y que éste aprovecha tentativamente, pero, como demuestra gran parte de su obra poética y teatral, no se vuelve nunca del todo una convicción o poética prácticamente adoptada.

¹⁹⁸ Art. cit., p. 179

lógico causal. El discurso de Lorca defiende el poder originario de la poesía y la creatividad casi objetual de la metáfora en relación tanto con lo que nombra como en relación con lo que oblitera. Su manera de ver el lenguaje poético es de índole esencialista y mesiánica. La figura poética de Góngora se erige desligada de su contexto y su imagen —valdría lo mismo decir metáfora— incomprendida se vuelve un espacio original para ligar la tradición poética a la que Lorca se afilia con el ejercicio lírico de su generación. No en balde se ha hablado tanto alrededor de poesía pura y del poder del lenguaje poético de desprenderse de la realidad en la que nace. Distinta a esta concepción es la creación poética de Lorca.¹⁹⁹

En su texto de poética más conclusivamente programático, Lorca considera que el arte pasa obligatoriamente por tres estadios creativos, como tres etapas en la trayectoria de perfección de la poesía, con el fin de “animar [...] dar alma”.²⁰⁰ La poesía a la manera de Góngora ya no es suficiente. Ya no importa descubrir, saber, desentrañar relaciones más o menos ocultas, renovar las posibilidades expresivas del lenguaje por medio de la imaginación, cuya principal herramienta poética era, en otros tiempos, la metáfora.²⁰¹ En el texto sobre Góngora, se ha visto como para Lorca el mundo circundante es necesario en cuanto medida de superación para la creación poética. Ahora la orientación cambia: el mundo real es imprescindible para el arte por proporcionar, en su misma hechura, las cualidades “del orden y del límite”.²⁰²

Emancipada de la imaginación, basada en sus propios poderes de evocación de esta realidad que debe trascender, la poesía, según el Lorca de esta conferencia, va hacia la búsqueda de la emoción inspirada. Es en esta cualidad de la *poesía moderna* donde el poeta encuentra la magia del lenguaje: en la explotación de su caudal de “inefable

¹⁹⁹ Cfr. *Canciones, Romancero gitano*, etc. Sobre la contradicción entre poesía y poética regresaré mas adelante

²⁰⁰ “Imaginación, inspiración, evasión”, en *Conferencias II*, 13. La conferencia se pronunció por primera vez el 11 de octubre de 1928 en Granada.

²⁰¹ Caracterizada como “aptitud para el descubrimiento”, *ibid.*, p. 14.

²⁰² *Ibid.*, 15.

regalo".²⁰³ Los medios poéticos se convierten así en terreno donde la obra tiene que llegar hasta lo que no se ha dicho todavía. Esto no recae dentro del intento por revelar la realidad, aunque se parta de ésta; no proviene del aprovechamiento semántico de los recursos lingüísticos, aunque dependa de ellos; radica en el poder que el lenguaje poético tiene para crear "hechos":

Las últimas generaciones de poetas se preocupan de reducir la poesía a la creación del hecho poético y seguir las normas que este mismo impone, sin escuchar la voz del razonamiento lógico ni el equilibrio de la imaginación. Pretenden liberrar la poesía no sólo de la anécdota, sino del acertijo de la imagen y de los planos de la realidad, lo que equivale a llevar la poesía a un último plano de pureza y sencillez. Se trata de una realidad distinta, dar un salto a mundos de emociones vírgenes, teñir los poemas de un sentimiento planetario. "Evasión" de la realidad por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insolito que regale la inspiración.²⁰⁴

Por esta cita se hace patente la simpatía intelectual de Lorca con las doctrinas surrealistas.²⁰⁵ Evadir la realidad por medio de la poesía es el límite último de la creación poética felizmente lograda. Sin embargo, esto no significa que el poeta se abstraiga de su realidad. El discurso tiene que hallar sus límites expresivos, orientándose conscientemente —cargando voluntariamente todo el peso del conocimiento y de la valoración de la realidad— hacia su relación con el mundo.

Parecería que en esta conferencia, por una parte, Lorca se acerca, sin reparo, a las doctrinas surrealistas y más generalmente a los planteamientos vanguardistas, por medio del importante papel que concede a las fuerzas irracionales del poeta, y, por la otra, aboga

²⁰³ *Ibid.*, 17.

²⁰⁴ *Ibid.*, 17-18.

²⁰⁵ El 10 de febrero de 1930, leyendo, en Nueva York, una nueva versión de esta conferencia pronunciada en Granada y Madrid 1928, Lorca, "[a]naliza algunos poemas del *Romancero Gitano* en donde hay infinidad de "hechos poéticos" puros, inexplicables, a veces poco notados por estar en la línea de poemas imaginativos", *Conferencias II*, 25. No quiero con esta referencia decir que el poeta considere algunos de los poemas del libro mencionado como surrealistas. A mi modo de ver, el tránsito de Lorca por la región del "sueño y del subconsciente", en tanto espacio de inspiración y fuente de la creación poética, tiene un matiz surrealista poco ortodoxo. Lo que quiero decir es que el poeta reconoce como una de las finalidades principales de su propia poesía la del "hacer", es decir, la de poner en movimiento personajes, instalar tiempos y espacios, convertir el discurso en acto. Por otra parte, cerrando esta conferencia, el poeta se proclama abiertamente en pro del vanguardismo practicado por Larrea y Gerardo Diego, cosa que alude, si no a una afinidad de métodos creativos entre aquel y estos, si, a una valoración positiva de cierto tipo de vanguardias literarias.

por el trascendentalismo que ha marcado el trayecto de las diversas poéticas del Romanticismo hasta aquel entonces. Una visión analítica del trasfondo de influencias recibidas por Lorca a finales de la década de 1920, puede dar la medida justa de ambas impresiones. En 1928 existen en el pensamiento teórico de Lorca la influencia de Juan Ramón Jiménez, y el valor estético de una figura central para la evolución del poeta, la de Salvador Dalí. Consecuente con un examen detallado de la correspondencia entre los dos artistas y la presencia de elementos artísticos que fluyen del arte de uno al del otro, Mario Hernández llega a la conclusión de que es por la vía plástico-daliniana que Lorca empieza a concebir la evasión como una manera de hacer poesía. Sin embargo, según el mismo analista, este elemento nunca tendrá en Lorca el matiz agresivo y antiartístico que adopta en el pintor o en los surrealistas. “Imaginación, inspiración, evasión” y “Sketch de la nueva pintura”, según Hernández, “constituyen una prueba transparente del influjo del pintor [se refiere a Dalí] y son, a su vez, un desarrollo y respuesta personal a sus planteamientos estéticos [se refiere a Lorca]”.²⁰⁶ Frente a esta afirmación de Hernández existe la opinión de Andrew A. Anderson, quien encuentra en la conferencia tres diferentes fuentes de inspiración : Juan Ramón Jiménez,²⁰⁷ Huidobro y el Surrealismo, vía Dalí.”.²⁰⁸ La relación entre Huidobro y Lorca se ubica para el crítico en la propuesta del primero de una razón particular que guía el poema fuera de la representación del mundo

²⁰⁶ Mario Hernández, “García Lorca y Salvador Dalí: del ruiseñor lírico a los burros podridos. (Poética y epistolario)”, en Laura Dolfi (ed.), *L'impossible possible di Federico García Lorca*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, p. 270. Sobre la valoración de la mutua influencia y las consecuencias estéticas de la misma en las obras personales de los dos artistas, véase en especial pp. 279-300.

²⁰⁷ Anderson afirma: “In fact ‘purity’ was a much invoked ideal throughout the 1920s with several different strands of the avant-garde laying claims to it, and the resulting overlap in terminology may account in part for the apparent coincidence or confusion of ideas [...] Clearly the aesthetic values and goals of Jiménez’s brand of *poesía pura* still held some sway with Lorca in 1928, even if by that date he had moved well away from any direct imitation or influence”: “Lorca at the crossroads: ‘Imaginación, inspiración, evasión’ and the ‘Novísimas estéticas’”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 16 (1991), p. 157.

²⁰⁸ “Evasión”: se trata de un término utilizado por Epstein, Ortega y finalmente, por Dalí, quien lo transmite a Lorca. Término presurrealista en los escritos de las tres figuras. A diferencia de Dalí, el cual aboga por un hecho artístico pujante más allá de la realidad y con miras a cambiar la percepción de aquella, según Anderson, “the hecho poético” pushed significantly beyond the purely metaphorical, but did not transform (and disrupt) the very perception of reality.”, *ibid.*, pp. 155 y 156.

real y en lo elevado de esta razón que sólo pertenece a los poetas.²⁰⁹ Sin embargo, según Anderson si

Huidobro extolled the poet as a man of special vision and as a highly conscious and controlling creator, bringing poems into the world as Nature did roses; [...] the Surrealists, on the other hand, employed automatic writing, free association, formal and acoustic similarities, clichés, quotations, puns, any method in fact that would liberate them and the poem from the careful guiding mind and hand of the poet, and in doing so their aims were ultimately metaphysical and epistemological in scope [...] Lorca and his 'hecho poético' can be located somewhere in between these two extremes neither as controlled as *creacionismo* nor as uncontrolled as Surrealism, rejecting 'logica humana' but replacing it with 'lógica poética', shunning the imperative to decode or interpret images such as the traditional metaphor or conceit, and espousing instead an intuitive and emotional response to the 'hecho poético'".²¹⁰

Además de la ubicación que el crítico da a la concepción de Lorca respecto del hecho poético, se tiene que tomar en cuenta, para afirmar o negar la filiación vanguardista de Lorca, su propia creación poética, en diferentes momentos y libros, lo mismo que su conciencia social e ideológica al tratar temas como, por ejemplo, la tradición oral.

Retomando, pues, el término "evasión", creo que el pensamiento de Lorca, para 1928-1930 se encuentra entre dos vertientes configuradas por los debates estéticos del momento y por la intuición de la práctica literaria propia del poeta. En esta coyuntura, lo que aterriza la "evasión" es el "hecho poético", que Lorca practica. El hecho poético está constituido por materiales de la realidad circundante, a los que el poeta, por medio de la forma arquitectónica, merced a su orientación ética hacia la realidad, concede uniformidad.

Entre 1926 y 1932 —fechas de primera lectura y primera edición de la conferencia sobre Góngora, respectivamente— la estética de Lorca sufre una evolución importante. Esto se constata en los cambios valorativos presentes en las diferentes versiones de la conferencia ya mencionada, pero también en las ideas expresadas por Lorca en relación con la pintura y la poética. En "Sketch de la nueva pintura", el poeta expone la trayectoria estética de este arte plástico desde los impresionistas hasta los cubistas y el surrealismo.

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 157-158.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 159.

Lo importante, a mi modo de ver, en esta conferencia, y, en definitiva, lo que hace imprescindible su análisis para el problema de la representación del mundo y la referencialidad del lenguaje lírico, son las ideas de Lorca sobre la relación que debe mantener el arte con la realidad. El poeta imputa al impresionismo su afán por destruir los objetos —forma, masa y contornos— bajo la magia de los efectos de la luz.²¹¹ La luz podría ser para la pintura lo que representa el sonido para la poesía: el elemento detonante de las posibilidades de los colores y de las palabras, respectivamente. Al condenar la supremacía de la luz ante los objetos-fuentes de inspiración, Lorca desaprueba, prácticamente, la importancia que se dio a la explotación de los rasgos externos, ubicando el centro de su interés en la profundidad elemental del sentido esencial, según él, de las cosas. Con esto Lorca fijaba su atención en los objetos extra-artísticos, reales, e insistía en no aceptar la destrucción de la realidad en función de los medios —en este caso de la luz— con el fin de plasmar una imagen externa alterada.

Los cubistas (r)evolucionaron el arte pictórico: “Estaban salvando la pintura, que era un arte de representaciones, y la estaban convirtiendo en un arte en sí mismo, en un arte puro, desligado de la realidad [...] en la pintura moderna color y volumen empiezan [...] a vivir sus propios sentimientos y a comunicarse y entrelazarse sobre el lienzo obedeciendo a leyes dictadas por sus esencias”.²¹² El radicalismo de Lorca se tiene que ubicar en una época de efervescencia a favor de las nuevas prácticas artísticas, polémicas en el momento. Lorca sostiene una postura a favor de la especificidad del arte, un espacio autónomo regido por sus propias reglas de medios y trascendencia. Teóricamente se ubica en la línea trascendental de la estética. Dicha especificidad atañe tanto el uso de los medios artísticos como el entendimiento de la relación entre arte y realidad. La visión teórica de Lorca hace eco de las ideas sobre el arte deshumanizada, condicionada por las ideas estéticas de la época. Pero creo que con la palabra “esencias” no se refiere a la

²¹¹ *Conferencias II*, p. 37. La conferencia sobre la pintura fue pronunciada por primera vez en Granada el 27 de octubre de 1928.

²¹² *Ibid.*, p. 39.

metafísica de los objetos representados, sino a la explotación absoluta de la posibilidad de formas y colores como materiales exclusivos para la creación pictórica.

La fenomenología y la experiencia ética de la primera gran guerra conducen, especulativa y vitalmente, a la pérdida de la confianza en las formas tradicionales de representar y concebir la realidad empírica e impulsan la búsqueda de la forma esencial para descubrir tanto el mundo de los objetos como los límites de la creación humana, es decir, los límites de la inteligencia y los poderes de percepción, como también el caudal de aptitudes de los medios de expresión artística: la exploración va orientada hacia la región en la que se combinan y reparten el poder de creación el artista, la realidad susceptible a tematización y los medios específicos de su arte: lo que Lorca llama: "su expresión geométrica o lírica y la calidad apropiada de su materia".²¹³

Lorca se va alejando ya de Góngora.²¹⁴ En las siguientes páginas de la conferencia sobre la pintura, llega a ver el dadaísmo como una "purga necesaria", pero pronto descalifica la inspiración pura del Miró maduro: y alaba en el cubismo la "necesidad de las materias".²¹⁵ El poeta ha aceptado el mundo externo en su especificidad de realidad.²¹⁶

²¹³ *Ibid.*, p. 40.

²¹⁴ Sobre la evolución poética del gongorismo en adelante hacia el apego a cierto tipo de lenguaje y también de actitud poética frente a la realidad, Marie Laffranque afirma: "Une fois passée la vogue du gongorisme et, en même temps, la règne d'une censure mesquine, l'expression littéraire se fera plus dépouillée et plus directe. La forme poétique se rapprochera du langage parlé, dans un mouvement qui n'est pas étranger aux théories realistes, mais qui doit beaucoup plus à une sorte de neo-romantisme". *Les idées esthétiques de Federico Garcia Lorca*, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, Paris, 1967, p. 39. A partir de esta época "ils [los poetas] s'orientent vers une poésie 'engagée [...]' Deux problèmes esthétiques, enfin, sont posés toujours plus ouvertement, en liaison avec cette dernière tendance: celui des rapports entre l'art ou la 'poésie' et la réalité, et celui du rôle social de l'artiste. Tous deux apparaissent à la fois sur le plan de la création et sur celui de la conduite 'professionnelle'. Mais ils impliquent aussi une conception du monde et une attitude sociale déterminées, sinon toujours un 'engagement'", *loc. cit.* Laffranque habla del giro hacia el llamado compromiso, pero en términos de una conciencia que no se despierta en fechas claves de la historia española, sino que se revela en función de un proceso estético que ubica la preocupación del poeta en su relación con su entorno.

²¹⁵ *Conferencias II*, p. 46.

²¹⁶ "Se ha partido de la realidad para llegar a esta creación. [El pintor parte de los objetos y] los crea de nuevo [...]", *ibid.*, p. 42; por supuesto la realidad no es el telos de la creación, pero es importante notar el origen de la inspiración creadora como una realidad circundante. Más adelante Lorca critica abiertamente la inspiración pura, pp. 44-45.

es decir, no sólo como fuente de inspiración, sino como materia prima, y aspira a la creación plena, no como desafío del artista frente a la Naturaleza, sino como explotación máxima de un proceso creativo cuya brújula apunta hacia la especificidad de cada una de las artes: “Ahora rotundamente se cambia hacia un norte más lógico, más en armonía con el sentido de la creación”.²¹⁷ dice Lorca en relación con los procesos creadores de su tiempo.

Para la crítica a la tradición pictórica anterior al cubismo, Lorca parte no sólo de la poesía sino también de la música. En ambas manifestaciones estéticas el poeta encuentra aquellos mecanismos creativos de los que carecía el pintor precubista y que, según él, vuelven la pintura un arte independiente y autosuficiente aun en su relación con el mundo externo:²¹⁸ “Los ojos eran esclavos de lo [que] veían y el alma del pintor era una triste criatura encadenada a estos ojos sin criterio ni aire propio como tiene el alma del poeta y el alma del músico”.²¹⁹ Los ojos, órganos imprescindibles para el pintor, habían sido también su principal impedimento para llegar a la realidad de las cosas. Las formas exteriores, elementos que la vista captaba indefectiblemente, habían llegado a ser el centro de la preocupación de los pintores, ya sea para ser copiadas, ya sea para ser corrompidas. Es exactamente esta concepción, que incide, revolucionariamente, por medio de la pintura cubista, desmitificando la importancia de todo aquello que los ojos son capaces de ver y de pintar por medio de la magia de la luz, lo que alerta el interés de Lorca.

Finalmente, si para el poeta el arte necesita mantener la relación con el entorno real, es porque en la materialidad de las cosas hay un espacio central, donde se manifiesta, esencial y elementalmente, el alma, búsqueda suprema del artista. La visión esencialista y trascendental del arte que Lorca propone aquí, por más contradictoria que parezca respecto de la creación de los mundos líricos, puede resultar de gran provecho para el análisis de sus conferencias sobre el cante jondo, si se toma en cuenta la relación que

²¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

²¹⁸ “Ya la pintura es libre y está elevada al rango espiritual de las artes que se bastan a sí mismas y que desviadas de todo agente exterior emplean todas sus resonancias en profundidad”, *ibid.*, p. 42.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 38.

establece el poeta entre lo esencial y lo primitivo, ligazón básica para entender la apreciación de Lorca por la música tradicional andaluza, en tanto que canción profunda por elemental, originaria y originada casi directamente en la naturaleza.²²⁰ En el caso del *Poema...*, una de las vertientes creativas operantes es la misma materialidad de lo natural y sus posibilidades actanciales.²²¹ Se crea pues una analogía: la pintura, tras las enseñanzas cubistas, se vuelve para Lorca en 1928, pureza, esencia y elementalidad de las pinturas “de la época cavernaria y [es] prima hermana del exquisito arte de los pueblos salvajes”,²²² de la misma manera que el cante jondo se vuelve un prisma rejuvenecedor de la poesía culta, orientándola hacia valores primitivos, devolviéndola, de alguna manera, a la elemental armonía del canto animal o a los sonidos, genuinamente, no intencionados de los fenómenos naturales.

La conferencia de Lorca sobre el cante jondo en sus diferentes versiones presenta un esquema claro de composición que conlleva la presencia de dos aspectos temáticos: una parte informativa, musicológica e histórica, en la que se desarrolla la reivindicación de la tradición andaluza y el delineamiento de un mundo jondo —Lorca propone este elemento como propio del mundo cultural que describe, sin embargo, el mundo jondo no es más que un producto de la intelección del poeta, es decir, un conocimiento acompañado por valoraciones.²²³ La otra parte compositiva de la conferencia tiene que ver

²²⁰ Según Lorca, los expresionistas alemanes “hacen de la pintura una exaltación expresiva de las cosas, un último límite de los contornos y de los espíritus de las cosas”; él mismo alaba la irrupción de lo esencial como “técnica artística” a la manera de los surrealistas, quienes se prestan a oír “los latidos últimos del alma”, *ibid.*, 44 y 45; la pintura surrealista se concibe, para Lorca, como la expresión global de una “nueva naturaleza” desvelada por la sensibilidad del espectador, que la transforma en la medida en que la percibe estéticamente.

²²¹ La inclusión de la naturaleza en un poema lírico puede ser argumental y participativa; la específica forma con la que se representa el involucramiento de los fenómenos naturales es un elemento más para entender el tono emocional y volitivo del autor hacia su obra; M. M. Bajtin, “Autor y personaje...”, versión parcial inédita, tr. Tatiana Bubnova, manuscrito, p. 78.

²²² *Ibid.*, 45.

²²³ La conferencia sobre el cante jondo inaugura en la actividad estética de Lorca, un género al que el poeta permanecerá fiel durante toda su vida, y el que demuestra en Lorca la actitud de un intelectual que concibe la preocupación artística como un espacio en el que debe compartir activamente sus ideas con el público para quien escribe. Se trata del intento por una comunicación activa y dirigida explícitamente a informar y a poner en contacto el público con cierto pensamiento estético. Marie Laffranque, *op. cit.*, p. 94.

con el mundo del canto jondo, cuya consistencia substancial y emotiva interpreta Lorca.²²⁴ Al concebir el canto jondo como “cante primitivo”, Lorca acepta implícitamente su valor cosmogónico. El mismo caracteriza el efecto de este tipo de música y verso como la evocación del “camino donde murió el primer pájaro y se llenó de herrumbre la primera flecha”, “el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos”.²²⁵ El conferencista propone que para la recepción estética del canto jondo se tiene que tomar en cuenta el elemento verdadero y genuinamente andaluz que se encierra en el brote cultural de la fermentación que con lo oriental y gitano se logró en esas tierras españolas. Junto al arte, el poeta reivindica la raza ante las acusaciones discriminatorias y el antigitanismo, declarando, a favor de la expresión artística tradicional, su influencia sobre la música culta de Glinka y Debussy.²²⁶ Los objetos y personajes que Lorca ve deambular en los versos jondos tradicionales o surgir desde la semántica de la música crean la base para la explicación del sentido que el poeta culto encuentra en su tradición. El binomio básico se conforma por la oposición del amor y la muerte, mientras antropomorfizada en la figura de la mujer, la Pena es la presencia clave para el entendimiento de la esencia triste y desgarradora del canto.

El origen racial-étnico del canto jondo repercute en el *Poema...* en la elección de “personajes”. Gitanos y gitanas de Andalucía, nombres concretos de cantaores encuentran su espacio de expresión tanto en el discurso prosístico como en el poético, creando entre ambos un puente intertextual. Por otra parte, la imagen del azogue agrietado de los espejos al oírse la voz de Silverio Franconetti constituye un tópico en ambos textos. El

Sobre la historia de la redacción y las distintas variantes registradas de la conferencia véase la nota textual de Christopher Maurer, en *Conferencias I*, p. 45-47.

²²⁴ En este sentido, lo que el poeta llama “primitivo” es una visión personal —inscrita dentro de cierta tendencia intelectual— de una elaboración artística en la que confluyen mitos y reelaboraciones miticas, es decir, reiteradas hermenéuticas estéticas de elementos que en sí conllevan el germen del pensamiento primitivo, como en un árbol biológico-genealógico se puede presumir el rastro de la sangre ancestral o como en una cultura altamente tecnologizada se llega a establecer el nexo de diversas instancias culturales con los arquetipos.

²²⁵ *Conferencias I*, p. 54.

²²⁶ *Ibid.*, pp. 60-62.

mundo geográfico del cante jondo, según la conferencia, y del *Poema...* comparten elementos semánticos de contenido: pero entre uno y otro tipo de discurso lo revelador consiste en las diferencias, que pueden ser agrupadas en dos categorías. La primera es la relativa al mundo jondo que Lorca crea en su prosa, la segunda atañe las imágenes cultas con las que Lorca reviste el cante jondo por la vía de la interpretación.²²⁷

Lorca desea reivindicar el cante jondo y este propósito marca explícitamente todo su texto prosístico. El poeta organiza esta defensa por vía dual: la verdad-pureza-belleza del cante²²⁸ y su sentido original y originario andaluces. El primer elemento es una referencia constante que va cobrando matices a lo largo del texto. La “verdad artística que encierra el primitivo cante andaluz”²²⁹ es el núcleo del argumento que utiliza Lorca. “el grito defensivo para cantos tan puros y verdaderos” es la actitud de su propio grupo de compañeros, que subraya la virtud del cante en relación con otras manifestaciones culturales:²³⁰ “el compositor ya ha encontrado la verdadera fuente”.²³¹ dice Lorca.

²²⁷ Félix Grande encuentra en las diferentes versiones de la conferencia de Lorca sobre el cante jondo errores de información o de apreciación de la procedencia del flamenco, como también elementos que comprueban la ignorancia del poeta al respecto, *op. cit.*, pp. 24-36. El crítico —se declara flamencólogo— reitera que es más bien la intuición lo que lleva a Lorca a aciertos extraordinarios en la intelección del cante, ya que sus conocimientos presentan graves lagunas.

²²⁸ “Al recoger ese lenguaje [el del flamenco], Federico conoció, en fin, la felicidad del artista al hallarse ante unas formas expresivas que sólo dicen la verdad. Y se aprestó, a su vez, a decir su verdad sobre la música flamenca”, *ibid.*, pp. 22-23. Grande afirma en su libro que la realidad en su sentido más profundo y la verdad sobre el mundo se encuentran unidas a la poesía —en especial la de Lorca que se relaciona con el cante jondo: considera las páginas de prosa de Lorca sobre el flamenco “páginas de celebración y de divulgación[...]”, p. 50, y no deja de recalcar la diferencia de logros que hay entre la poesía de inspiración flamenca y la prosa a veces fallida, si bien “poética”, cuando el poeta logra definir sustancialmente el cante en sus conferencias: “Lo que hace Federico con esos repentinos ofrecimientos poéticos en medio de un texto de prosa divulgativa es justamente mostrarnos de una manera súbita, sorprendente y, en definitiva, iluminadora, calidades del mundo. Es en sus textos en prosa en donde encontramos su negativa a renunciar a un hallazgo poético que habrá usado en una de las páginas de su *Poema del cante jondo*”, pp. 50-51. La evidente predilección por la poesía frente a la prosa y su radical relación con la esencia del mundo, como hallazgo de la infancia permanente del poeta, crean grietas de exaltación y desatinos obvios en el trabajo tanto de investigación como de crítica de Grande.

²²⁹ *Conferencias I*, p. 49.

²³⁰ *Ibid.*, p. 59.

²³¹ *Ibid.*, p. 61.

hablando de la música culta de Andalucía, para marcar la benéfica influencia del cante jondo. Verdad y pureza del género tradicional tienen su razón de ser en la originalidad y el origen de la música y la poesía: los tonos nuevos para el oído y la sensibilidad occidental, que pertenecen a las profundas y despreciadas raíces orientales de Andalucía, son el primer elemento por defender. Con esto Lorca, además de cimentar su discurso sobre bases musicológicas y alabar a Manuel de Falla, llega a excusar la incompreensión posible de su auditorio, atribuyéndola a la armonía del cante, a cuyos tonos —casi de la gama melódica de la oralidad— cierto público con prerrogativas estéticas puramente occidentales en materia de música, está poco acostumbrado.²³² Las características del cante, descubiertas en tanto nexo primitivo que aquél mantiene con las primeras emisiones musicales, registradas imaginariamente por el ser humano e identificadas con el “trino del pájaro, [el] canto del gallo y [...] las músicas naturales del bosque y la fuente”.²³³ acercan la expresión tradicional a instancias del primitivo ser humano, inmerso en la mitología de la creación estética.

El ideal de belleza relacionada con lo puro y lo verdadero está en el fondo de la reivindicación de Lorca y se entrelaza irremediamente con el sentido de gusto elemental y conmovedor de la estética de su pueblo. El principio estético mencionado en el inicio del párrafo encuentra su núcleo en la ponderación de los sonidos naturales —entre los que cabe la voz del ser humano—, en la predilección y aprecio de la elemental armonía que produce el susurro del follaje en el bosque. Pero la importancia de la cultura jonda no termina en su particularidad estética, encierra una axiología en la que el cante de los gitanos andaluces es la viva historia y la constatación de la tradición más vieja de toda Europa,²³⁴ que se opone a la rigidez de la música occidental. La pureza del cante jondo, por otra parte, es fundamental para la renovación de la creación culta y esto sucede tanto en la música como en el verso. “[L]a fuente pura y renovadora del cante jondo [...]”²³⁵

²³² *Ibid.*, p. 63.

²³³ *Ibid.*, p. 53.

²³⁴ *Ibid.*, nota 4, p. 53.

²³⁵ *Ibid.*, pp. 63-64.

puede inspirar a Glinka y, por supuesto a todo joven artista, en la “[...] lucha por lo nuevo, la lucha por lo imprevisto, el buceo en el mar del pensamiento por encontrar la emoción intacta”;²³⁶ con esta afirmación el poeta avala su propio procedimiento en materia de influencias y relación de fuentes entre la tradición y la poesía culta.

Desde 1922 hasta 1928, atravesando por 1926,²³⁷ hay cambios en las ideas estéticas de Lorca cuyo trayecto preceptivo he intentado trazar anteriormente. Desde la preocupación estética manifiesta en las conferencias, el poeta demuestra estar concibiendo desde muy temprano la necesidad de cambios y búsquedas constantes respecto del ejercicio poético. Entre la poesía de Lorca y sus pesquisas estéticas en relación con la tradición, la fuerza de la metáfora aprendida de Góngora, los mecanismos creadores de las vanguardias, más que un trayecto lineal, se va trazando un nudo de confluencia, un espacio de superposiciones de ideas que se debaten en su pensamiento. Esta deducción relacionada con el largo tiempo de elaboración del *Poema...* podrá resultar provechosa al analizar las características “estilísticas” y la hibridación de doctrinas estéticas que ocupan el pensamiento de Lorca en la década de 1920. En sí, es evidente el ansia por renovar constantemente la orientación de su arte, enriquecerla, a pesar de las posibles contradicciones, poner en tensión las seguridades técnicas con el anhelo de lo nuevo que es para Lorca todo lo que atañe la profundización de los procesos creadores. Lo renovador para la poesía tiene múltiples fuentes: la cultura reúne en su espacio artes y tendencias, las pone en contacto, las implica conjuntamente en su itinerario evolutivo. Pero lo nuevo nada tiene que ver con la novedad superficial, con la simple originalidad de la técnica; su consistencia atañe más bien lo virgen, lo visto por primera vez con ojos nuevos: “lo primero que se necesita para el canto es esa capacidad de transformación y depuración de melodía y ritmo que posee el andaluz, especialmente el gitano. Una sagacidad para eliminar lo *nuevo* y accesorio para que resalte lo esencial”.²³⁸ Lorca clasifica lo nuevo en

²³⁶ *Ibid.*, p. 62.

²³⁷ Se trata de las fechas en las que por primera vez se dan las conferencias sobre el canto jondo, “Imaginación...” y Góngora, respectivamente.

²³⁸ *Conferencias I*, nota 18, p. 65.

dos categorías opuestas e incompatibles: el artista debe buscarlo, pero esto se encuentra sólo en la raigambre del arte en su tradición y en la constante renovación. Para el poeta la tradición no se concibe sólo como la literaria culta, sino como el conjunto de enseñanzas globales de una cultura ubicada en tiempo y espacio con todas las expresiones que le son propias. Este deseo explica plenamente las desmentidas y sobresaltos que produce la poesía de Lorca al rebasar y renovar la tradición de la que se nutre.

El mundo del cante jondo es para Lorca, entre otras cosas, un mundo de emociones que desembocan en la creación de una geografía particular, relacionada irreparablemente con su historia: los moros de Granada y los gitanos fermentan el suelo antropológico de Andalucía y el cante, a la vez que emana de este territorio geo-histórico, crea el mapa de accidentes geológicos, hace nacer la flora y fauna, puebla de personas su región. Lorca subraya esta relación, acusando de insensibilidad a los que la ignoran: "Todavía al decir cante jondo [...] mucha gente se olvida de que Andalucía tiene ríos, montes".²³⁹ La relación entre tradición y carácter racial-étnico-geográfico es uno de los ejes centrales del texto: las músicas y cantos "cruzan y definen nuestra única y complicadísima Andalucía".²⁴⁰

Sin embargo, el paisaje andaluz evocado en la música tradicional coincide, interpretado por el poeta, con escenarios interiores, creados a fuerza de la "intimidad y hondura de que está henchido el 'cante jondo'". Ahora, música y verso se crean en un paisaje oscuro, hablan de él, como lo hace el ruiseñor ciego, y así logran la creación de un mundo interior, cerrado: "Es un canto sin paisaje y por lo tanto concentrado en sí mismo [...]".²⁴¹ Después de insistir en la relación del espacio y el tiempo andaluces con su expresión artística más genuina, Lorca modifica su manera de defender el cante jondo. De

²³⁹ *Ibid.*, nota 1, p. 50.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 60. Parece obvia la exaltación patriótica por medio de la que Lorca intenta mover la simpatía de su auditorio. El mismo es explícito en este esfuerzo al caracterizar su empresa cultural como "obra" e "idea" patrióticas (50 y 51). La música se identifica con el espacio geográfico, pero, a la vez, el cante identifica España y Andalucía, con respecto al resto del mundo.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 71.

lo exterior se pasa a lo interior, a la interpretación del valor del cante y sus poemas. Algo que desde el principio se anunciaba.²⁴² ahora se concreta. El cante se crea por interiorización del mundo externo. La cerrazón y oscuridad del mundo interior — profundo y elemental en sus componentes — es una proyección de la estética personal de Lorca. El espacio común, que vincula su cante jondo con su poesía, proviene de la percepción y el deseo del poeta de insertarse en una tradición que se forja por medio de su exégesis y apreciación. El cante jondo del que Lorca se nutre constituye el resultado de una mirada valorativa hacia la cultura, y esto implica la presencia de una forma arquitectónica particular en la creación poética del granadino.

“Todos los objetos exteriores toman una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica”.²⁴³ apunta el poeta al analizar el papel de los elementos naturales en los textos de la lírica jonda. Según Lorca, la materialización del viento, la antropomorfización de la Pena, el diálogo panteísta entablado en los poemas entre la tierra, el mar, la luna, son prácticas constantes de estos poemas tradicionales.²⁴⁴ En la última parte de la conferencia se observa una alteración de tono y orientación discursivos: de la música, cuya defensa se basa en la historia del cante jondo, el centro de la argumentación se traslada a la defensa del valor poético de los versos. Lo patriótico y exaltado se desvanece, la geografía acepta crearse en la oscuridad de la voz del ruisenñor ciego, el paisaje alegre e identificable de los naranjales de Sevilla se empalma con el frío de la Sierra por el “fondo común” de ambos: el de la lucha constante entre Amor y Muerte.²⁴⁵

²⁴² “[...] pero la siguiyriya se pierde en el sentido horizontal, se nos escapa de las manos y la vemos alejarse hacia un punto de aspiración común y pasión perfecta donde el alma no logra desembarcar”; *ibid.*, nota 4, p. 53. Aquí el poeta interpreta el sonido musical: esta definición del paso de la siguiyriya presenta la particular acepción de ella por parte de Lorca, que en términos distintos se vuelve a encontrar en el trato poético del tema.

²⁴³ *Ibid.*, p. 72.

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 72 y 73.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 66.

Más adelante, analizando los textos líricos del *Poema...*, se verá cómo el acercamiento interpretativo poético de Lorca al mundo del cante jondo y el conferencístico no coinciden en todo.²⁴⁶ Para la prosa, las imágenes o viñetas del mundo andaluz van retrocediendo frente a las preguntas más trascendentales del Amor y la Muerte. Sin embargo, si, por una parte, es casi espontáneo y lógico el intento de la crítica por encontrar correspondencias precisas entre los diversos textos que Lorca escribe sobre el cante jondo, el *Poema...* se erigirá en su momento como otro valor interpretativo de la realidad del mundo jondo, distinto a la ubicuidad del binomio Amor y Muerte, por medio del que el conferencista traza el mapa de las emociones que expresa el verso del primitivo cante andaluz.²⁴⁷

²⁴⁶ Laffranque adjudica el gusto de Lorca por la sobriedad del cante jondo a una faceta de la tendencia hacia el arte deshumanizado que, si bien es una expresión orteguiana que se cristaliza en 1925, está en el ambiente intelectual desde antes: "Son admiration pour la sobriété du cante jondo, et des poèmes chantés sur ces melodies primitives, s'accorde avec une autre tendance generale de l'art moderne. La 'deshumanisation' chère a Ortega" y junto con esto con el gusto de Lorca por las enseñanzas de asepsia artística que parten de la poesía de Valéry y desembocan en el movimiento cubista, *op.cit.*, p. 105. Creo que la idea de la estudiosa no corresponde del todo con la idea que tiene Lorca de la poesía del cante, en la que el poeta culto ve un camino hacia la introspección, un acertijo hacia algo esencial que él busca en sus raíces andaluzas y artísticas. En él se junta la invención y la permanencia étnico-estética, el hombre y su tradición, el movimiento de una historia que se sigue escribiendo más allá de la marginalidad de la expresión, y de la que Lorca, en el momento, se siente heredero. La no verticalidad de la idea de deshumanización en la conciencia estética de Lorca es algo que sostiene la misma estudiosa, cuando analiza las influencias que recibe Lorca al inicio de la década de 1920: además del arte de procedencia europea, Lorca en el momento de escritura del cante jondo, está bajo el astro de Juan Ramon Jimenez y de la depuración de la poesía, pero la devoción de Lorca al poeta mayor no tiene el matiz de seguidor irreflexivo ni la trascendencia que suscita en otros poetas jóvenes, *op. cit.*, p. 107. Otra vertiente de influencia es la que parte de Machado hacia Lorca y que el joven poeta acepta en tanto actitud hacia el mundo y la relación que el poeta crea con él, p. 108 [Respecto del ascendente de las enseñanzas de Machado acerca del tiempo y la inserción del poeta en él sobre Lorca y Cernuda cfr. *ibid.*, p. 33] Cuando toca construir a partir del rompecabezas de las influencias la postura de Lorca frente al arte, la estudiosa contradice su afirmación de nexos con la llamada deshumanización: entre la emoción de la que nace la poesía y el aprecio por una forma de expresión depurada, Lorca encuentra un equilibrio, como señala Laffranque: "Dès ce moment, émotion et stylisation artistiques sont pour lui solidaires et non opposées: seul peut-être de sa generation, il les met déjà sur le même plan, et fait de l'une, expressement, la condition de l'autre. Rien de moins 'deshumanisé' que l'art, tel qu'il le voit alors. Il demande aux poètes cultivés de son âge, il admire dans la musique et dans le paroles du cante jondo[...] un effort tout contraire", *ibid.*, p. 110.

²⁴⁷ Esta afirmación de Lorca en las conferencias ha hecho a algunos críticos hablar de los dos elementos temáticos en oposición, interpretando la poesía lorquiana desde puntos de partida simbólicos que rebasan la concreción de los poemas; véase sobre esto Christopher Maurer, art. cit. p. 228; el estudioso avala la interpretación de De Paepe expuesta en la introducción del *Poema de cante jondo*, p. 110; Roberta

“Los verdaderos poemas del ‘cante jondo’ están, en substancia, sobre una veleta ideal que cambia de dirección con el aire del Tiempo”.²⁴⁸ mientras el poeta, como intelectual activo y comprometido con el mundo cultural de su país, desea formar parte, por medio de prosa y poesía, de este viento que cambia el rumbo de la tradición. La idea de que el arte es un fenómeno social es muy clara en el poeta: sin embargo, la trascendencia de la apreciación que Lorca ofrece en sus conferencias se transubstancia al pasar al género lírico culto que se orienta hacia y desea reorientar las necesidades expresivas tradicionales. En las conferencias, Lorca expresa acepciones personales y criterios propios de interpretación del cante jondo: su intento discursivo está destinado a cierto tipo de público al que quiere influenciar para lograr un cambio de valoración estética.²⁴⁹ La poesía escapa de estos propósitos de múltiples maneras, aunque no se aleja del deseo de trascender socialmente en la formación estética del público. Lorca se enfrenta a las manifestaciones estéticas de su pueblo con veneración y se distancia de ellas con el respeto propio del hombre culto ante los géneros literarios tradicionales: sin embargo, tanto en el *Poema...* como en las conferencias no se trata más que de versiones distintas de una hermenéutica culta del cante jondo, de alteraciones sutiles de los

Ann Quance habla del binomio deseo/frustración como motor de la poesía de Lorca: “Lorca’s *Canciones*: the Poetics of Desire”, en Gregorio C. Martin, *Selected Proceedings 32nd Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Winston-Salem, Wake Forest University, 1984, p. 250. Para su análisis Quance toma parcialmente como base el trabajo de David K. Loughran, *Federico Garcia Lorca. The poetry of Limits*, London, Tamesis Books Limited, 1978; en gran parte este crítico encuentra en la poesía lorquiana, cuyo tema versa sobre los gitanos, la presencia de otro binomio: libertad/represión, aunque también contempla la presencia de amor y muerte en varios de los textos del *Poema...*, como por ejemplo en el diálogo final, pp. 89-90. Christian de Paepe considera que el tema de la soleá es “la soledad causada por la muerte violenta por razones de amor”: “El poema ‘Sorpresa’ del *Poema del cante jondo* (Seis versiones y una interpretación), *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (1986), p. 602. En el mismo artículo Paepe dedica una nota en la que comprueba la fijación de la crítica en el binomio amor/muerte, nota 40, p. 606.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 72.

²⁴⁹ A pesar del tono personal, la parte gnoseológica de las conferencias hace hincapié en enseñanzas de Falla, y el intento de conmover de Lorca se sostiene sobre prerrogativas regionalistas que sabe poder compartir con su auditorio. La axiología que permea este texto es una prueba de la conciencia estética regida por presupuestos socioculturales, que va a la par con la trascendencia de la cultura en las creencias y apreciaciones culturales de una sociedad concreta. A la vez, esta trascendencia social del discurso conferencístico se altera cuando Lorca adopta el lugar del crítico literario al analizar los textos tradicionales

propósitos perseguidos por el pueblo, que además se condicionan por las determinantes de recepción. Es en este sentido que Lorca evita las apariciones de lo folklórico en su poesía, o de lo descaradamente paternalista en sus conferencias.²⁵⁰

Entre los diversos elementos del panorama cultural en el que surge el poemario que me interesa, hay relaciones menos fáciles o quizá menos lícitas. Es decir, se puede suponer, y se ha notado, múltiples veces por parte de la crítica, el hilo temático que une las expresiones poético-ensayístico-musicales de la “institución” del cante jondo en la coyuntura del concurso de 1922, en Granada y, sobre esta línea, se ha relacionado indiscriminadamente lo culto con lo tradicional en la fácil coincidencia aparente de temas: se han encontrado los senderos que unen lo ensayístico-ocasional con la expresión poética, lo progresivo con lo estático, lo temático con lo formal. No cabe duda de que la relación temático-formal de poemas y títulos abre el camino de la comunicación entre lo culto y lo tradicional, lo escrito y lo cantado, lo leído y lo instrumentalmente interpretado en el caso particular del *Poema...*; sin embargo, poco se explican el libro y el cante jondo por estas aparentes relaciones de causalidad e influencia. Para que este tipo de búsquedas tenga razón de ser se tienen que establecer las relaciones genéricas interartísticas más allá de la presunción impresionista, la evidencia temática o la estructura nominal de las partes constitutivas. Un intento de ver cómo y qué tipo de mundo es el que se representa en el libro de Lorca, pudiera llevar el estudio de regreso a las relaciones entre música tradicional, por una parte, y poesía y ensayo —en tanto géneros de literatura culta— por la otra.²⁵¹

que acompañan la música. En este punto el poeta se ensimisma y habla de su visión de la poesía: búsqueda interior de lo esencial, primitivo y primario.

²⁵⁰ Afirmo esto con plena conciencia de que para definir lo popular, lo tradicional y lo culto, y para marcar las zonas de contacto entre estos espacios, se necesita algo más que la diferencia entre oralidad y escritura, autor anónimo frente a autor conocido, giros, temas, mecanismos típicos de versificación o narración de unos y otros géneros discursivos.

²⁵¹ Basta comparar las coplas tradicionales típicas del cante jondo con los poemas de Lorca para constatar que, si bien hay una relación fuera del nominalismo coincidente, esta es mucho más compleja que la que denota la causalidad temática o la coincidencia histórica del contexto de primera escritura.

Para Lorca, las conferencias sobre el canto jondo fueron vehículo de legitimación ante el mundo cultural de afuera, mientras que el *Poema...* sigue siendo, entre otras cosas, el proceso de plasmación de una temática que evitó lo folklórico y una forma que superó el peligro de lo pintoresco. El mundo jondo en tanto elemento cultural de la sociedad en la que vive Lorca es objeto de cognición en los ensayos, por cuya forma arquitectónica se va orientando a la recepción inmediata, y de manera tendenciosa como un espacio de evolución y continuidad dentro de la propia especificidad de cultura tradicional. El mundo jondo del *Poema...* es una serie de acontecimientos concluidos en su especificidad de lírica culta, creada en la exclusiva y unitaria relación del poeta con el género, su tradición, y un propósito estético planteado desde el yo lírico hacia su maneta de concluir y dar sentido valorativo a realidades externas, accidentales como materia prima, intencionales como elaboración poética. La forma arquitectónica del *Poema...* excluye el diálogo, la justificación temática y la continuidad intencional hasta un clímax valorativo que va de la cognición a la ética para concluir a la estética —de la historia, al deber comunitario de la conservación, y de ahí a la apreciación de los poemas jondos tradicionales. Dichos elementos podrían dibujar tanto la evolución como la intencionalidad que se implican en la conferencia. Para la creación lírica, en su lugar, respectivamente, se ponen, primero, el sentimiento-praxis activo de pertenencia —el yo lírico no se inmiscuye en, sino se enlaza participativamente con los acontecimientos— que se ofrece al yuxtapuesto tono emocional volitivo del lector: así el diálogo se vuelve una virtualidad sin seguridades previas de aceptación y con una posibilidad de réplica interna, plenamente autorizada por la conclusividad del texto y del horizonte del que emana y al que se dirige. Segundo, la representatividad de causas y efectos en los acontecimientos: paisajes, personajes, actos y actos verbales, autorreflexividad temática, posesionamiento del mundo del yo por el mundo externo, forman un mundo cerrado de actualidad lírica, cuya lógica corresponde a un planteamiento fundamental, asumir este mundo como propio en tanto unificado gracias a la orientación sensible de una inquietud conmovida ante la diversidad de las imágenes externas. Tercero, figuras encadenadas —imágenes de seres y hechos— e intervaloradas,

de sucesión, enlace y enclave: la actitud del yo frente a su mundo no ofrece una axiología en ascenso progresivo, sino que otorga continuidad valorativa por la intratextualidad que presentan los textos líricos entre sí, las series entre sí, las distancias argumentales y las oposiciones.

En las conferencias existe la asunción de una cultura propia e invitación directa a valorarla, y compartirla, mientras que cuando se trata de definir el cante, en el margen de este discurso, Lorca se refugia en metáforas que a veces crean el intertexto inmediato de su poesía. Para el poeta las canciones del cante jondo son “las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma” y deben ser “protegidas” como “[e]l tesoro artístico de toda una raza [que] va camino al olvido”. La actitud del intelectual frente a la marginación cultural de la genuina tradición andaluza es la de unirse con otros para llamar la atención sobre el cante: “Ha llegado, pues, la hora en que las voces de músicos, poetas y artistas españoles, se unan, por instinto de conservación para definir y exaltar las claras bellezas y sugerencias de estos cantos” (50-51). La referencia de Lorca al “instinto de conservación”, base del movimiento de rescate cultural, caracteriza como vital e imprescindible el tipo de relación que hay entre el cante —la tradición— y cierto tipo de artistas —integrantes del mundo artístico culto. Por otro lado, hay en estas palabras de Lorca cierto eco paternalista, propio del hombre culto frente a su cultura tradicional. El discurso de las conferencias, en parte, tiene algo de propaganda que, obviamente, las aleja de la intimidad exegética del *Poema...*, a pesar de lo cual, como apunta Christian de Paepe, se pueden encontrar, sin embargo, analogías temáticas y aun expresiones literales entre los dos textos que coinciden o que parecen hacerlo.²⁵²

²⁵² Comparese la geografía del cante jondo descrita en las conferencias: “[sus canciones van de] los picos de la Sierra Nevada hasta los olivares sedientos de Córdoba y desde la Sierra de Cazorla hasta la alegrísima desembocadura del Guadalquivir, cruzan y definen nuestra única y complicadísima Andalucía” (*Conferencias I*, p. 60) con la complicación del personaje-paisaje andaluz de la “Baladilla de los tres ríos”, (*Poema...*, 140-153; en adelante las citas de este libro se darán con el número de página entre parentesis). Christian de Paepe hace notar la coincidencia de la descripción de la Sigüiriya en la conferencia y la linealidad expresiva de los poemas que conforman la sección homónima del *Poema...* (111).

Con la parcial revisión de las ideas estéticas de Lorca por medio del hilo conductor de algunas de sus conferencias durante la década de 1920, se puede llegar a las siguientes conclusiones: Lorca no es estático respecto de sus principios artísticos: sus ideas corresponden a una época de debate: se encuentra entre dos aguas: el arte puro-deshumanizado y el arte ligado a su sociedad de manera comprometida: sostiene la pertinencia de la especificidad de los medios artísticos en cuanto herramientas del artista: establece relaciones entre las distintas artes para el enriquecimiento de sus correspondientes logros y prerrogativas: desea formar parte de una tradición con todos los elementos contradictorios de sus distintos sectores y momentos históricos.²⁵³

Lo que más significativamente revela un estudio de los principios estéticos que rigen la actividad ensayística de Lorca es el desfase entre deseo de construcción de una poética —en general de un arte— en favor de la autonomía del espacio estético y el irreductible nexo axiológico que orienta la comunicación que el poeta crea entre su auditorio y su discurso, entre un arte que programáticamente desea deshumanizarse y la necesidad de que este arte trascienda en las conciencias de los receptores. Marie Laffranque constata que el desempeño artístico de Lorca, en todas sus facetas, está dirigido hacia la comunión con la gente, hacia la inserción de la individualidad en el gran entorno de la cultura que origina al individuo y que define sus preocupaciones. Uno de los motores del esfuerzo conceptual de Lorca es la convicción del poeta respecto de la pertenencia de su obra a una época y a una sociedad: sus reflexiones estéticas se vierten en este terreno de intercambio de ideas con su tradición y sus coetáneos, con el entorno humano e histórico en el que vive: “tout au long de sa vie [se refiere a Lorca], l'évolution de ses idées esthétiques est liée à l'attitude la plus souple, la plus attentive aux hommes et aux choses, dans leur existence irremplaçable et solidaire”.²⁵⁴

²⁵³ Para un estudio detallado y mucho más amplio de este tema, vease Marie Laffranque, *op. cit.*, *passim*. La lorquista francesa atraviesa críticamente la creación lírica de Lorca en busca de la conciencia estética e ideológica del poeta.

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 18-20 y 22.

Por medio de un recuento de la realidad decimonónica y de la de principios del siglo XX, Lafrañque llega a ver en el cante jondo la realidad artística expresiva de una Andalucía sumida en el aislamiento y el lamento de sus condiciones de retraso social y de sus pugnas internas. En el discurso de la estudiosa se entretrejen los factores de las fuerzas progresistas y conservadoras con la tradición artística, el pasado árabe, la evolución productiva agrícola, la presencia del elemento gitano, la sensación del abandono cultural, la marginalidad geopolítica. Es ahí donde la estudiosa encuentra el sentido trágico de la temática de la muerte en la obra lorquiana: "Dans l'obsession lorquienne de la mort, il y a cette terreur de la vie humaine qui se prolonge au sein de la longue et lente décomposition finale, sous forme de conscience lacinante, martyre jamais résigné d'une solitude faite d'oubli, d'impuissance, d'un dénuement toujours plus complet".²⁵⁵

Lorca se debate entre la tradición cultural que lo ha formado como un artista y las tendencias de la modernidad vanguardista, filosófica, poética. Oscila entre la pasión que le despierta el deseo de un papel activo dentro de su sociedad, desde su desempeño de creador, y el desafío hacia "los putrefactos" que asume la vanguardia artística de su tiempo. Su dilema no es imaginario y su elección no es sin consecuencias de enfrentamiento con miembros de su propio grupo.²⁵⁶ Si las conferencias tienen como

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 51

²⁵⁶ "El 14 de septiembre de 1928, Buñuel escribe a Pepin Bello, amigo también de García Lorca: 'El Romancero gitano me parece [...] muy malo. Es una poesía que participa de lo fino y aproximadamente moderno que debe tener cualquier poesía de hoy para que guste a los Andrenios, a los Baezas y a otros poetas maricones y cernudos de Sevilla'. Seis días antes de la carta de Buñuel, García Lorca escribía a su amigo Gash sobre el *Romancero gitano*: 'Claro que mi libro no lo han entendido los putrefactos, aunque ellos digan que sí'; Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986, p. 248. La discrepancia interna del grupo, al que en un tiempo Lorca perteneció, y la valoración crítica sobre el libro en cuestión, delinean la tensión estético-dialógica que crea la poesía en su entorno inmediatamente intelectual, pero a la vez afirman la trascendencia de lo anterior en el mundo ideológico social en el que nacen las axiologías. La apreciación personal de Buñuel se convierte, al ser ubicada socio-estéticamente, en una recriminación: el folklorismo ingenuo y la modernización de lo tradicional, sin autenticidad en la iniciativa transformadora, caracterizan la estética de un grupo, pero a la vez marcan una postura de asumir un papel intelectual en el mundo concreto, frente a los que Buñuel está en desacuerdo de manera agresiva y discriminatoria. La queja de Lorca, reitera la acusación frente al entendimiento del libro, idéntico y falso, por Buñuel y los putrefactos. La tradición y modernidad, enlazadas particularmente, se vuelven campo de batalla: el vanguardista concibe el intento como retroceso condescendiente, los tradicionalistas, lo aplauden: ninguna de las dos partes ha captado la

proposito influenciar la sociedad, parece contradictoria toda la defensa de la autonomía del arte que en ellas se desarrolla. Sin embargo, la duda o la vacilación no puede mas que ser parte del acto ético.²⁵⁷ y quizás estos elementos discordes sean los que permiten una imagen total de la conciencia no concluida del hombre-poeta, y que hacen diferencial su tono emocional volitivo hacia el hecho estético de la poesía y de los textos conferencísticos. La unidad de la conciencia artística no es ideal, se resquebraja en dudas o en contradicciones, pertenece al despliegue de la vida y de las ideas del yo biográfico y se transustancia en la obra, incluyendo en su forma arquitectónica la consternación por una toma de partido no sin dolor, no sin espinas, no sin enfrentamientos. Y así es como el poeta llega a las formas tradicionales con una actitud distinta a la de su comunidad, pero con la plena conciencia de trabajar con un material comunitario: “Il en arrive à saisir une production artistique traditionnelle, le cante jondo, comme un fait collectif et historique d’une brûlante actualité, dans lequel resterait à déterminer le rôle personnel des créateurs”.²⁵⁸

orientación personal de Lorca hacia tradición/modernidad: ninguna de las dos partes ha asimilado el tono emocional volitivo que caracteriza el libro y que guía la presencia de una forma lírica —el romance— a un cauce doblemente renovado. Buñuel se opone al regreso modernizante de la tradición, los putrefactos lo celebran: la forma se hace razón para vilipendiar o para ovacionar. Una elección generica —forma, equivalente a un contenido, concebidos de la manera mas plana— se vuelve trampa: predispone la recepción, parece encajar en la disputa. Así se ignoran los sentidos ideológicos nuevos que Lorca aporta. El público, absolutamente ideologizado, ve cómo se relaciona el libro con su realidad estética e ideológica inmediata: mira la concreción de las ideas que presupone la forma, pero el prejuicio es más fuerte que la realidad textual, así se pierde el surgimiento de la evaluación y la propuesta axiológica del poeta y de su poesía. Sobre el poemario de Lorca se despliegan ataques ideológicos que la presencia axiológizante de lo formal despierta, y que corresponden a tiempo, espacio y hasta a la orientación sexual de los receptores, según la soberbia del cineasta vanguardista. Un diálogo profundo de valores en yuxtaposición emana de la recepción y hace que afloren todas las consecuencias ideológicas implicadas por la lírica lorquiana. Una “idea lírica” trasciende y provoca encono, agrado, reflexión, cambio en las costumbres, rompimiento de vínculos ideológicos, tristeza.

²⁵⁷ “Yes, we do recognize doubt as a distinctive value [...] It is precisely doubt that forms the basis of our life as effective deed-performing, and it does so without coming into contradiction with theoretical cognition [...] it is precisely this unitary and unique truth of the world that demands doubt”. M. M. Bakhtin, *Toward a philosophy...*, p. 45.

²⁵⁸ Marie Laffranque, *op. cit.*, pp. 110-111.

Las conclusiones de Laffranque ponen el acento en la convicción de Lorca sobre la autonomía del arte, en el que, según la estudiosa, el poeta ve el campo de un ejercicio de estilización de la espontaneidad, es decir, un ejercicio de dominación de la emotividad por las maneras poéticas que emanan de la tradición y que están susceptibles al cambio de orientación que el trabajo del poeta suscita sobre ellas. Así, la literatura —el arte, en general— son para Lorca un objeto cargado de intentos de comunicación, de educación, un puente de diálogo entre sus reflexiones estéticas y su público. Pero la naturaleza del arte parece ser distinta desde el punto de vista de un ejercicio personal: la poesía se delimita autónomamente frente al mundo real.²⁵⁹ A mi parecer existe una contradicción que probablemente parta del interior de las ideas estéticas que Laffranque analiza. Lorca no puede más que ser hombre de su tiempo: tiempo contradictorio que cae sobre las necesidades expresivas del artista. Por una parte, el aprendizaje de los 'ismos' con la teorización hispánica de Ortega y, por otra, la expresión del pueblo asumida como entorno cultural propio por parte del poeta culto, con la consecuencia de una conscientización respecto del papel ideológico que el artista tiene que desempeñar en su mundo, crean dentro del pensamiento lorquiano una oscilación respecto del norte del arte propio. No se trata de sancionar la incongruencia que puede haber entre un arte que, teóricamente, se pretende autónomo y un compromiso auténtico con la vida humana y la sociedad en la que Lorca vive; más bien se trata de entender su poesía en el debate interno que establecen los principios éticos del poeta que nace en tanto artista en la encrucijada del arte por el arte y el arte por su inclusión en la vida activamente ideologizada de las sociedades. Y es exactamente en esta encrucijada dolorosa, hecha poesía, retomada en el tono emocional y volitivo que confiere a la poesía lorquiana su signo personal, que la poesía se revela como un acto ético. Según Laffranque, tras *Libro de poemas*, el centro de la preocupación lorquiana se reubica: ya no se trata del alma poética que se enfrenta en soledad con el mundo en un intento de compenetración; a partir del *Poema del cante jondo* y hasta

²⁵⁹ *Ibid.*, pp. 313-315.

Primeras canciones el poeta consagra su creación a las preocupaciones “d’une vie commune, multiple et contrastée, d’un pays, l’Andalousie, et d’un peuple dont le passé est lui-même un monde”. Es en esta época que “[s]a réflexion esthétique a gagné en sûreté. Plus détaché des idéologies traditionnelles, des idées et des images reçues, elle cherche davantage dans l’expérience concrète les éléments d’une réponse à la fois lyrique et théorique aux questions qu’il ne cesse de se poser”. El esfuerzo por alcanzar la autenticidad personal de la expresión y la preocupación por la forma expresiva en tanto vehículo de la particular relación de poeta, poesía y mundo, entre 1921-1925, es lo que motiva el pensamiento y la producción de Lorca. Como señala Laffranque: “En ce sens et dans ces limites la poésie apparaît déjà liée à une éthique”.²⁶⁰

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 91-92. Creo que, tanto en *Libro de poemas* como en la producción posterior a 1925, la preocupación de la que habla Laffranque está conformando uno de los ejes del desempeño artístico de Lorca. No se trata de un fenómeno de temporalidad de influencias, sino de una actitud única y unitaria, éticamente responsable frente al mundo. En distintas épocas esta actitud de la conciencia de Lorca encuentra distintos cauces de praxis, pero su signo es permanente, aunque no inmanente.

III. Música y poesía

Dentro de las diversas fuentes culturales que convergen en la escritura del *Poema...*, la presencia de la música es innegable. En cuanto expresión artística, la música parece ser de naturaleza universal: un código de transmisión de emociones que rebasa su entorno de producción, que no requiere de un conocimiento específico para ser experimentado sensorialmente y apreciado estéticamente. Desde luego, la música, en su especificidad cultural, está vinculada con la coyuntura sociohistórica de la que nace y con la tradición genérica a la que pertenece. Sin este lazo, el fuerte desamparo semántico al que conduce al receptor la armonía musical sería un impedimento para una apreciación estética. Sin embargo, una visión diacrónica podría respaldar la recepción de cierto tipo de música culta en términos de postura reverencial frente a un fenómeno inalterablemente valorable en toda circunstancia cronológica, ignorando los procesos de institucionalización y recepción sociohistórica de las que la música ha sido objeto.

A lo largo de la historia cultural del Occidente, poesía y música han tenido relaciones de acercamiento y de rivalidad, cuyo matiz se desprendía de los conceptos que cada época desarrolló en relación con las posibilidades de significación, convencimiento y afección de ambas; han influido una sobre la otra, se “han copiado”, se “han ayudado” a evolucionar.²⁶¹ De la antigüedad griega hasta el momento del desarrollo de la música

²⁶¹ Sobre esto, véase James Anderson Winn, *Unsuspected eloquence. A history of the relations between Poetry and Music*, New Haven and London, Yale University Press, 1981. Entre la música y la poesía se han hecho intentos de acercamiento teórico: “Joachim Burmeister’s *Musica Poetica* (1606), a musical rhetoric that applies names long used for various rhetorical devices to compositional techniques, with examples drawn from Orlando di Lasso and other polyphonic composers, makes its analogies between literary and musical practice along strictly constructive lines”, *ibid.*, p. 129. Las relaciones entre poesía y música han propiciado, en ocasiones, cambios y evoluciones en ambas: “The search for a musical style more appropriate for Petrarchan poetry led to the adoption of the text-setting techniques that characterize the madrigal: chromatic harmonies, highly decorated vocal lines, contrapuntal imitation, and witty rhetorical ‘world -painting’”, *ibid.*, p. 139; “polyphony, arguably the most important invention in Western musical history, was initially a metaphor, an attempt to create a musical equivalent for the literary and theological technique of allegory”, *ibid.*, pp. 87-88. Respecto del descubrimiento de la polifonía en la Alta Edad Media, diversos estudiosos oponen sus versiones: en contra de los que sostienen que se “crea” por accidente, Winn avala la hipótesis de quienes opinan que la polifonía es resultado de un calco de los procedimientos literarios que producen el efecto de simultaneidad en relatos basados en la Biblia. A pesar de la seguridad con la que el investigador afirma esta tesis de la creación de la polifonía en función de “simular” un tropo

instrumental, las relaciones se debatieron alrededor del problema de la elocuencia y la música se supeditaba a las reglas de la retórica.²⁶² Desde la “invención” de la polifonía, las cosas cambian y la música crea su propio camino de expresividad, modificando sus propósitos en función de sus medios. Las analogías entre poesía y música en el Renacimiento tienen que ver con cuatro aspectos: ritmo, melodía, armonía y contrapunto.²⁶³ Sin embargo, frente a todos estos elementos de posibles vías de comunicación, poesía y música se enfrentan en el terreno del significado:

if composers had more precise means of expression in the areas of rhythm and pitch, poets had a similar advantage in describing emotional conflict. Not only did their words have understood meanings in a way that no note or chord could, but they were able to use rhetorical figures, puns and oxymorons, to express ironies, paradoxes, antitheses.²⁶⁴

La estética de la visualización conduce a la idea de la representatividad del arte a la manera de un espejo frente a la naturaleza. Así la distancia entre poesía y música crece: si bien con las palabras se tiene la posibilidad de representar, en el dominio de la música, excepto en el caso de simulacros triviales —trinos de pájaros, voces animales o humanas, etc.—, esto es imposible. Los músicos de finales del siglo XVIII tienden a definir la imitación como la de la naturaleza humana: buscan crear imitativamente estados de ánimo expresados por medio de la música y esto tiene su contraparte en la estética de la literatura como el intento de provocar en el lector el estado de ánimo que en el poeta origina el objeto de su texto.²⁶⁵ En este punto, el problema conceptual que surge puede ser expresado en los siguientes términos: la “imitación” tiene que ver ¿con el estado de ánimo interno, cuya representación se intenta? ¿con el mundo exterior que provoca la emoción a la que se refiere temáticamente? ¿con los medios específicos de expresión y su

literario, el mismo dice: “But that theory, even as expounded in Dante’s letter to Can Grande, was inevitably an imaginative or interpretative theory. In literature one could claim that a line of poetry had four layers of meaning, but in music one could actually write four simultaneous parts. It is one of the many ironies of our story that polyphony, a successful attempt to find a musical equivalent for a literary technique, led to a dramatic separation of musical and literary technique”, p. 89.

²⁶² *Ibid.*, p. 31.

²⁶³ *Ibid.*, pp. 140-141.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 144.

²⁶⁵ *Ibid.*, pp. 196-197. La hermenéutica parte originalmente de este presupuesto para definir el efecto estético, por una parte, y por la otra, para delimitar la búsqueda de la recepción.

correspondencia con el mundo objetual? o ¿con el efecto que se intenta producir al escucha? Hay diferencias substanciales entre los niveles a los que el planteamiento de la imitación musical de la naturaleza humana alude: en el primero, se supone la relación significado-significante sólo en el nivel de la creación, es decir, de la intencionalidad “plasmada” mas o menos en la estructura de la obra —véase creador, momento cultural, institución musical, comunicación musical predefinida e intencionalidad individual—; en el segundo se implica el poder de significar o de semantizar la música en relación con un referente externo y descifrable; en el tercero se tiene que tomar en cuenta la relación “metafísica” entre la naturaleza —mundo externo sin intervenciones humanas— y la cultura —mundo natural supeditado a las necesidades del ser humano—; y en el cuarto, se involucra la figura del escucha como motor de la atribución de sentido.²⁶⁶ Cuestionando los factores ya mencionados, el problema se traslada en el espacio de las relaciones de correspondencia entre representación y representatividad: ¿lo representado tiene total homologación con el sentido que pretende plasmar y que puede ser descifrado por el espectador, el escucha o el lector? Planteado así el problema, se llega al campo de los acercamientos y alejamientos entre poesía y música: con todas las salvedades de sentidos concretamente pertenecientes a cierta época y cierta clase de espectador ¿la relación entre

²⁶⁶ “Composers claimed to hold their mirrors up to *human* nature, drawing upon the rhetorical tradition of the Renaissance to create a system of composition called the *Affektenlehre*, according to which mental states, that is, the feelings or ‘affections’ of man, [could] be represented in music by certain tonalities and meters as well as by distinct melodic, rhythmic, and harmonic turns and figures.”, *ibid.*, p. 197. Si bien los factores mencionados, a saber autor, intencionalidad autoral, escucha, institución musical, no se concebían durante el siglo XVIII como hoy, creo que mencionar y analizar *a posteriori* la incidencia que en el objeto artístico —en su concepción de reflejo— tienen estos elementos no implica obligatoriamente un anacronismo, ya que es indiscutible que cada uno de los niveles referidos de la creación desempeñaba en aquel entonces, como hoy, un papel importante —descubierto o no— y que el problema del realismo —el arte como espejo frente a la naturaleza y el ser humano— es un concepto fabricado con base en necesidades ideológicas más que en certezas o posibilidades de representación del lenguaje o de otros medios artísticos. Los procedimientos técnico-formales, el estatuto ficcional, la orientación ética, el didactismo, la presunta objetividad de los creadores que se autodefinían como realistas se han puesto en tela de juicio igual desde la perspectiva marxista que desde el estructuralismo más puro. La ideología como motor de la valoración de los datos sensoriales, la mediación del lenguaje como ordenador del pensamiento, la tradición estética como permisiva y a la vez prohibitiva son algunos de los elementos que contradicen la aspiración a un arte realista: sobre esto, véase Hazel Gold, *The Reframing of Realism. Galdós and the discourses of the Nineteenth-Century Spanish Novel*, Duke University Press, 1993, pp. 186-192.

música y poesía se podría basar en la especificidad polisémica de sonidos articulados y semas ordenados sintácticamente, cuyo “significado” no es descifrable automáticamente o inerte informativamente de manera monosemántica y exclusiva? y ¿es por esta vía que música y poesía llegan al deseo de expresar lo inefable?

Durante el Romanticismo se eleva la música al estatuto de un lenguaje directamente natural que “habla” de cosas de las cuales el intelecto es incapaz de hacerlo por medio de la lengua, tributaria de limitaciones conceptuales. Se trata de que la especial vaguedad semántica de la música, vista desde el idealismo despojada de su conexión sociocultural con una época, así como su apertura a la polisemia, se vuelven razones de sublimación que elevan este arte a un nivel de alcance expresivo superior al de la lengua:²⁶⁷ la idea florece entre intelectuales y músicos del Romanticismo y tiene su repercusión en el campo de la literatura durante el Simbolismo francés. Para los simbolistas la palabra muchas veces falla en la representación del sentido —cosa que lleva implícita la meta de la poesía como encuentro con un sentido teleológico—, lo que se logra con extrema elocuencia en la música.

In its resistance to paraphrase, Symbolist poetry attains one aspect of the condition of music. Its dependence on the specific sounds of the deliberately selected words, its distaste for naming objects and making statements, its fragmentation of syntax [...] its tendency to employ words and phrases with a gestural rather than a lexical significance [...] produce a close poetic analogue to that feature of music [cuyos sonidos] are not signs of exterior objects but objects in their own right.²⁶⁸

Finalmente, los deseos y enseñanzas de los simbolistas dejan clara la tendencia de borrar o volver evanescente el poder denotativo del lenguaje poético, a favor de la diseminación “del sentido” y de la creación pura, según Winn.

La cercanía histórica de las dos artes hizo que, dentro del desarrollo de las teorías semiótico-estructuralistas, se procurara encontrar en la música un sistema de signos, es decir, un especial vehículo de comunicación, un “lenguaje”, si bien distinto en su materialidad de los lenguajes naturales, similar en tanto código de elementos aislados.

²⁶⁷ James Anderson Winn, *op. cit.*, pp. 198-199.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 328.

concretos, con posibilidad de combinación múltiple, con organización y con sentido.²⁶⁹ No obstante la aceptación del posible uso provechoso de las teorías semióticas en el campo de la música, los musicólogos pronto reivindicaron la especificidad del análisis estético de este arte frente a los procedimientos provenientes de la semiótica lingüística. Para una semiótica de la música, según John Blacking, se debe definir el contenido del concepto "música", la unidad elemental del análisis musical y se ha de prestar especial atención en que "[...] the *flexibility of meaning in music is generally greater than language*, and depends almost entirely on the context of performance and the status of performers and listeners".²⁷⁰

Desde esta perspectiva, se necesitaría un método que contemplara la totalidad del fenómeno musical —generos, y tropos armónicos, más allá de las tradiciones particulares— relacionado con las demás expresiones de la producción estética, y cuyo propósito atañería la integración de la peculiaridad artística en la semiótica de la cultura.

Henry Orlov encuentra que la diferencia más notable entre música y lenguaje es que las palabras denotan la realidad, mientras los sonidos lo son.²⁷¹ Esta afirmación tiene como base la seguridad empírica del mundo real y objetivo frente al concepto de la lengua como sistema representativo conceptual y primario. Sin embargo, habría quien dijera que el problema de la realidad es el del ordenamiento cognitivo-emotivo de los datos sensoriales, función exclusiva del ser humano dotado de pensamiento por medio del

²⁶⁹ Según Henry Orlov "music may seem the most appropriate and gratifying object for these new approaches [se refiere a los análisis semióticos], because it is the purest system of abstract relations presented in concrete form, and the most immediate expression of meaning"; "Toward a Semiotics of Music", en Wendy Steiner, (ed.), *The Sign in Music and Literature*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 131. Sobre los intentos de análisis musical semiótico-estructuralista, vease, en el mismo volumen de Steiner, los artículos de Allan R. Keiler, "Two Views of Musical Semiotics", pp. 138-168, Elemér Hankiss, "Semantic Oscillation: A Universal of Artistic Expression", pp. 67-85; Nicolas Ruwet, "Typography, Rhymes, and Linguistic Structures in Poetry", pp. 103-130; John Blacking, "The problem of 'Ethnic' Perceptions in the Semiotics of Music", pp. 184-194.

²⁷⁰ Art. cit., p. 186.

²⁷¹ Art. cit., p. 133.

lenguaje.²⁷² Para Orlov, el terreno de aproximación entre los dos sistemas es el del arte: "In music [...] and in art generally, the possibilities of verbal definition are limited to a few technical generalities. No self-explanation or intrasystemic translation is possible here, and the sign is the only means to point at and reveal its content".²⁷³ A pesar de la coincidencia en la idea de la intraducibilidad del arte, la opinión de Orlov, que parecía haber marcado un camino de identificación e interpenetración entre música y literatura, se yuxtapone a la opinión de Blacking quien sostiene que entre las dos artes en cuestión, y a pesar de ser ambas fenómenos culturales interrelacionados dentro de sus respectivos sistemas culturales, hay diferencias considerables fñcadas en el concepto de que en la música, a diferencia del arte de la palabra, "code and message are inseparable: the code is the message".²⁷⁴ Confrontando esto con la función poética del lenguaje, según Jakobson,²⁷⁵ se advierte claramente entre los teóricos de la literatura, en cierta coyuntura intelectual, la necesidad de hacer un parteaguas en la relación de referente y realidad, concentrándose en las funciones absolutas de los medios de expresión y de la totalidad de los "textos". Así, la propuesta de diferenciación de poesía y música con base en la supuesta resistencia de la segunda a referirse a la "realidad del mundo externo", concreta y temáticamente identificable, no puede ser un criterio sólido desde el punto de vista de cierta tendencia de la semiótica literaria. En términos estructuralistas el problema se desmenuza con un centro de especificidad de medios expresivos y no se resuelve, sino con una tajante incomunicabilidad entre las dos artes. Sin embargo, ambas están ligadas de manera estrecha en la conciencia de los poetas a partir del Romanticismo. Esta

²⁷² "Psicológicamente, y haciendo abstracción de su expresión por las palabras, nuestro pensamiento no es más que una masa amorfa e indistinta. Filósofos y lingüistas han coincidido siempre en reconocer que sin la ayuda de los signos seríamos incapaces de distinguir dos ideas de una forma clara y constante". Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, tr. Mauro Armiño, Madrid, Akal Editor, 1980, p. 150.

²⁷³ Art. cit., p. 136.

²⁷⁴ Art. cit., p. 185.

²⁷⁵ "La orientación (*Einstellung*) hacia el MENSAJE como tal, el mensaje por el mensaje, es la función POÉTICA del lenguaje". Roman Jakobson, "Lingüística y Poética" en *Ensayos de lingüística general*, tr. J. C., Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 358.

relación, deficientemente planteada por los poetas y todavía peor digerida por la teoría, no puede ser resuelta sino en términos éticos:

las artes autonomas solo son autonomas frente a una determinacion puramente cognitiva y a una diferenciacion objetual de su contenido (la musica por ejemplo) [...] La libertad con respecto a la determinacion del concepto no es de ninguna manera igual a la libertad del contenido. Tambien en otros dominios de la cultura existen valores que, por principio, no admiten la diferenciacion objetual ni la limitacion impuesta por cierto concepto asentado [...] A la musica le falta la precision objetual y la diferenciacion cognitiva; pero tiene un contenido profundo: su forma no conduce mas allá de las limitaciones de la sonoridad acustica, pero tampoco hacia el vacio valorativo. Aqui el contenido es en esencia etico (se podria hablar tambien de una objetualidad libre, no predeterminada, de la tension etica producida por la forma musical).²⁷⁶

La perspectiva teórica de la cita anterior ubica el problema de la no semántica musical en un plano donde lo importante es lo que se engloba en la forma como material y valoración hacia el mismo. Es esto lo que haría las dos artes acercarse, en cuanto búsquedas artísticas que pretenden la expresión de una actitud ético-estética hacia las categorías materiales de este mundo. Y es exactamente en estos términos que se plantean las relaciones de música y poesía en el caso del *Poema...*

En la mayoría de los trabajos citados hasta ahora se ha hablado de la relación entre música y poesía cultas. Esto atenúa la obligación de los estudiosos de situar sus deducciones en espacios socioculturales específicos, elemento indispensable para un estudio de relación entre música y poesía tradicional como manifestaciones en interacción condicionada por la sincronía de su aparición, la simultaneidad de su desarrollo y el contexto específico de su desenvolvimiento. Todavía más complejo se vuelve el problema si se piensa en la relación entre literatura culta y cultura tradicional, donde se fusionan música, poesía, danza, relato, vida comunitaria, elaboración individual, vivencia grupal, oralidad y escritura. Y éste es el caso de una parte de la poesía de Lorca.

El cante jondo, en la mayoría de sus géneros, expresión tradicional de música, verso y baile de Andalucía, es un fenómeno cuyas raíces, si bien no dejan dudas respecto de su conexión con las culturas del oriente, se pierden en los siglos de oleadas migratorias

²⁷⁶ M. M. Bajtin, *Teoría y estética...*, p. 22.

o invasoras.²⁷⁷ A pesar de sus orígenes borrosos, los especialistas están mas o menos de acuerdo en lo que se refiere a la tipología e importancia de sus diferentes subgéneros.²⁷⁸ Subrayando la exigencia cultural de reivindicación del cante dentro de la que "nace", el libro homónimo de Lorca se inserta en su coyuntura especial cercado de elementos aledaños y externos a su hechura, que intensifican su manera de semiosis. Sin embargo, por parte de la crítica, queda demasiado imprecisa la relación intrínseca entre una y otra expresión artística —la tradicional y la culta— en el nivel de construcción interna del *Poema...*²⁷⁹ Es obvia la familiaridad temática, la proximidad de ambientes, la

²⁷⁷ Sobre esto vease Gilbert Chase, *The music of Spain*, New York, Dover Publications, 1959, pp. 223-229 y Norman Miller, *García Lorca's Poema del Cante Jondo*, London, Tamesis Books Limited, 1978, pp. 11-42.

²⁷⁸ Tanto Chase como Miller coinciden en que el canto generico dentro de la tradición "jonda" es la "siguiriya", de la que se derivan otros generos. Caracterizada por elementos que la asocian con el canto oriental y la musica bizantina, la siguiiya es un canto de lamento, conocido tambien por el nombre "playera", derivado del verbo "plañir". Su origen oriental se manifiesta en "the practice of "sliding" the voice from one note to another through a series of infinitesimal gradations". Chase, *op. cit.*, pp. 224 y 225. Diferentes estudiosos han encontrado en la siguiiya elementos musicales de jarchas mozarabes, musica hindú, musica religiosa judia y ecos de la seguidilla castellana. Su versificación tiene el siguiente esquema metrico: cuatro versos, tres de ellos hexasilabicos —primero, segundo y cuarto— mientras el tercer verso es un endecasílabo. La rima tiene el siguiente esquema: a-b-c-b; musicalmente se conforma por tres partes: temple, quejío y coplas; Miller, *op. cit.* p. 27. La saeta es un canto sin acompañamiento instrumental, cuya existencia se relaciona inmediatamente con la vida religiosa de Andalucía; Miller, *op. cit.*, p. 23. Se trata de una expresión musical semiimprovisada que se oye en las fiestas de Corpus Christi y en las procesiones de Semana Santa. Se "expande" de balcon en balcon por donde los fieles pasan y es, como la siguiiya, un lamento. Su nombre se asocia con el movimiento recto e hiriente de la saeta; Chase, *op. cit.*, p. 156-157 y 227-228. La soleá "is another plaintive song of sorrow and loneliness. The loneliness of one who has no mother and father, and nobody to remember him"; *ibid.*, p. 226. La resignación, la elaboración de pensamientos generados por la conciencia dramática de la soledad o de un problema vital son temas típicos de este tipo de cante jondo. El canon de la versificación de soleares es 3 o 4 versos octosilábicos con rima asonántica del esquema a-b-a o de a-b-c-b; Miller, *op. cit.*, pp. 30-31. Finalmente la "petenera", según algunos estudiosos es un tipo de fandango aflamencado, mientras otros dicen que se relaciona con las "habaneras" y otros la relacionan con música culta o con música judia del siglo XV; siempre se acompaña por la guitarra y se baila; *ibid.*, pp. 34 y 36-37. Otros generos de cante son los polos, marinetes, granadinas, malagueñas, rondeñas, alegrías; los primeros dos provienen de la siguiiya, mientras los restantes se asocian más con el flamenco; Chase, *op. cit.*, pp. 227-228.

²⁷⁹ Sobre los elementos tradicionales que aparecen en el *Poema...*, vease Daniel Devoto, "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca", en Ildefonso-Manuel Gil, *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 141-142. En esta parte del artículo se recalca sobre el elemento tradicional como un sustrato trascendido por el deseo de superación, a raíz de procedimientos que invierten los valores tradicionales de temas o expresiones, desautomatizando la semántica matizada de los textos-fuentes. Sobre la relación de los poemas de Lorca con el "espíritu" tradicional del cancionero flamenco,

referencialidad de los títulos: sin embargo, aun en estos aspectos se advierten disonancias inexplicables en la relación de la obra lorquiana con sus fuentes, que se agudizan en los diálogos finales que aparentemente se “alejan” del mundo “jondo” creado en el resto del libro y se enlazan más estrechamente con otras obras del poeta.

Para el *Poema...* la incidencia de la música no se ve realmente dilucidada al plantearse solo en la presencia nominal de géneros particulares, ni tampoco en la transferencia de motivos típicos de la expresión tradicional, cuya elaboración se encuentra indudablemente en los poemas de Lorca. En el primer caso, las influencias remitirían a la trivialidad del nominalismo compartido y, en el segundo, a la suposición superficial de significados inertemente suplantados a pesar de su amplia connotación. Es decir, considerar, por ejemplo, el “Poema de la siguiriya” como antropomorfización poética del género musical echa luz sobre el problema de las fuentes de inspiración, el del contexto cultural del que parte el poema, pero no explica, en absoluto, la relación que puede haber, tras el significante nominal, entre las dos manifestaciones artísticas. Para esto se deberían analizar las características específicas del género tradicional, en su doble vertiente de música y verso, y compararse con la configuración de acontecimientos líricos, características individuales, temporalidad y espacialidad regidos por el personaje homónimo, sin que esto llevara a suponer una relación de identidad de la heroína llamada así con el significado de la pena, trazado con anterioridad en las coplas, en la manera de cantarlas o en la concepción de la misma que Lorca expone en sus conferencias. Esto sería olvidar la literalidad de la creación lírica que caracteriza plenamente la presencia de la Siguiriya, por una parte, y por la otra, la distinción en las axiologías que originan este personaje en la poesía lorquiana y en la vida comunitaria que genera el cante jondo.

Relacionar ambas plasmaciones, la tradicional como fuente y la culta como producto, demuestra que la pretendida dialéctica de la creación deja de lado elementos

véase Félix Grande, *op. cit.*: “Poemas como los titulados ‘Baile’, ‘¡Ay!’, ‘Sorpresa’ —podrían citarse algunos más— parten de métricas tradicionales, pero concluyen siendo sobresaltos a la vez espirituales y formales, y no sólo en la tradición del *Cancionero*, sino también y sobre todo en el mundo de la copla flamenca”, p. 17.

fundamentales que marcan tanto las diferencias como los espacios en contacto. La música, como sustrato arquitectónico de la creación del *Poema...*, puede ser vista de manera funcional para un posible intento de explicación del texto lírico, en su aspecto valorativo de la expresión comunitaria que llega a afectar el mundo pretendidamente solipsista de la creación lírica. De otra manera, si bien, desde el punto de vista de la interpretación o del deleite proporcionado en la recepción, poco se traicionan ambas creaciones, su relación se establece en términos de subordinación de una a la otra, de contactos semánticos, de indexación de influencias, y así se ignora la fuerza que puede hacer viable una comunicación de iguales y una convergencia en un espacio único, con funciones bien delineadas para cada una.

A lo largo del poema, ya sea por referencia explícita ya sea por el poder insinuante de las construcciones verbales, a lo que apunta obsesivamente la inferencia de la tradición del canto es a la presencia de una colectividad que, activamente, construye un mundo jondo. Esto significa, entre otras cosas, que la música, incierta semánticamente como punto de comparación entre su referente extra-artístico y su semiosis estética, provee la poesía de un espacio de *performance*, específico y matizado plenamente: le proporciona las coordenadas estéticas del espacio y del tiempo en el que es posible la operatividad ético-estética plena del poema. Las figuras antropomórficas cuya raíz se encuentra en el terreno nominal de la música o los géneros musicales que se cantan en los poemas de Lorca instalan en el libro no sólo un ambiente vivenciado, sino un mundo íntegro, a fuerza de explotar las reminiscencias evocadoras, restaurando sus múltiples sentidos o posibilidades de actuación, e integrado bajo una perspectiva única. Esto nada tiene que ver con el significado o la clasificación de los géneros musicales o poéticos: el sentido nominal encuentra su plenitud no sólo partiendo de la música, sino regresando al espacio en que la música opera como topos vital de arte y que le es propio: a la comunidad, concebida como propia por el yo lírico. La comunidad es intrínseca, es la que el *Poema...* crea dentro de sus límites, comprobando la imprescindibilidad de los actores y lo inevitable de sus actos con base en la coerción y la coherencia con la que las diversas

características encajan con las premisas establecidas por los poemas. Pero parte de esta instancia intrínseca se forja en el límite entre ficción y realidad: es la importancia que cobra la comunidad para el yo lírico, como conciencia antepuesta, como voz de coro, como poseedora de enunciados distintos a los del yo, pero que a la vez condicionan las posibilidades discursivas de él. Es decir, los poemas se crean y crean su mundo simultáneamente: pero en esta medida, dependen de un mundo visto axiológicamente como construcción que axialmente evoluciona por medio de música, verso y expresión corporal propios. Estos elementos nunca serían plenamente entendidos, en cuanto representativos de un mundo externo, sin una relación con la comunidad a la que pertenecen: serían inactivos, como lo serán para cualquier lector que ignore por completo la noción de “cante hondo”. Pero el problema no es solamente cognitivo. La presencia de una comunidad productora de cultura musical en el entramado del *Poema...* revela el nexo del poeta con un material humano cuya posición vital no puede más que afectar la actitud propia hacia el fenómeno cultural.

Las fuentes musicales de Lorca, vistas de este modo, no se llenan de un nuevo significado, no revelan otro, oculto y captado por la audacia del poeta: son específicamente interpretadas desde su origen de creación —formas de expresión del mundo tradicional, plenas de matices históricos—, hasta su presencia metapoética —concreción de la visión individual culta de las conferencias, inmersa en su contexto— y vueltas realidad en la obligatoriedad del acto personal con repercusiones comunitarias en el poema culto, que incluye la fuente, al poeta, y a la comunidad receptora creada en la encrucijada múltiple del encuentro entre los tres dentro del poema.

El *Poema...* presenta una indiscutible unidad producida sobre la base de su “referencialidad” y construcción discursiva. Dentro de este marco, la “Escena del teniente coronel de la Guardia Civil” y “El diálogo del Amargo” provocan un aparente rompimiento. Estableciendo la profunda distancia entre una y otra expresión artística —la de Lorca y la del cante tradicional— tanto en el aspecto formal como en el temático, así como definiendo los acercamientos sobre espacios limítrofes entre ambas, creo que se

puede hacer ver cómo el *Poema...* sin dejar nunca su momento espaciotemporal tanto de inspiración como de pertenencia, es la construcción de cierto tipo de mundo particular en el que los personajes de los diálogos son posibles y sus actos, verosímiles.

IV. Pintura y poesía: el cubismo y el *Poema del Cante Jondo*

Si en la mayoría de las secciones del *Poema...* se advierten lazos entre poesía y géneros musicales, hay otras —“Gráfico de la petenera” y “Viñetas flamencas”— en las que los títulos plasman la supresión nominal de la poesía en favor de referencias a las artes plásticas y en especial a la pintura. Es bastante conocida la atracción del poeta por este arte, que practicó y trató también como crítico.²⁸⁰ En esta sección me interesa encontrar los puntos conceptuales en los que se presenta como posible la confluencia de principios plásticos con principios literarios. En términos más concretos pretendo identificar los posibles vínculos del *Poema...* con el cubismo, primero en cierto nivel de abstracción en el que se advierta la coincidencia teórica entre el inicio de la escuela cubista y lo que las vanguardias de principio de siglo —como también los poetas de la generación del 27— llaman “la nueva poesía” —pero no sobre la base de las pretensiones de coincidencia entre cubismo, pureza poética y desconexión de la realidad—, para luego sentar las bases del análisis posterior de las dos secciones del *Poema...* cuyos títulos aluden directamente a la pintura y de los dos diálogos finales, por su calidad de estampas icónicas.²⁸¹

Según Brihuega,

Hablar de la literatura y pintura cubistas, expresionistas o surrealistas es algo que, para salir de las clasificaciones provisionales (que luego no hay quien las derribe) y del atractivo anecdótico de los comentarios ingeniosos y sugerentes, necesita una profunda meditación acerca de lo que representan la determinación categorial de las estructuras lingüísticas y los estatutos objetuales de lo plástico y lo literario en base al (*sic*) encuentro de una posible permeabilidad sintáctica o semántica: [...] se hace necesario superar ese

²⁸⁰ Gracias a una recomendación de Sebastián Gasch, la incursión pública de Lorca en la pintura se efectúa el 25 de junio de 1927 con una exposición de 24 dibujos en la galería Dalmau en Barcelona. Un año después Lorca presenta dibujos suyos en Hospitalet, en el marco de una exposición colectiva a la que suceden la de Casa de los Tiros en Granada en 1929 y la del Ateneo de Huelva en 1932; para más datos, véase Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, p. 277 y nota 426, p. 306.

²⁸¹ Si bien aquí me restrinjo a las secciones mencionadas, esto no significa que procedimientos en los que se contempla hibridación de principios estéticos literarios y plásticos no se encuentran en otras secciones del *Poema...*

escalon que habitualmente separa las intuiciones poeticas de la critica literaria o artistica de una practica cientifica [...] ²⁸²

Partiendo de la afirmación del estudioso, me propongo seguir ciertas claves bastante reconocidas y ampliamente aceptadas como base conceptual del fenómeno “cubismo” por los especialistas en teoría y crítica de este campo, para yuxtaponerlas como posibles principios estéticos de la poesía lorquiana, en función de la representación de mundo en el *Poema...*, problema que se vincula con la obra artística como praxis específica de la relación entre el creador y la realidad exterior a su obra. Por otra parte, me interesa indagar, en un segundo momento, los elementos artísticos que aporta la conceptualización cubista en mi propia experiencia de lectura de “Gráfico de la petenera”, “Viñetas flamencas” y los Diálogos.

Dentro de las vanguardias españolas y por medio de las revistas culturales — canal privilegiado para tal efecto—, los discursos plástico y literario guardan, tanto teórica como prácticamente, una comunicación excepcional en lo que es históricamente la relación entre ambas artes, aunque sus lazos se estrechan más por la necesidad de una ofensiva generalizada frente al arte de las generaciones pasadas y una defensa ante los ataques contra la actividad y actitud artísticas del nuevo arte, que por una verdadera comunión de principios artísticos, reconocida entre exponentes de ambos campos.²⁸³

En un principio —de 1907 a 1910— y partiendo de la ambigüedad espacial propuesta por Cézanne, la pintura cubista ataca el concepto clásico de espacialidad, la idea del punto de vista único desde el cual se plasma pictóricamente el objeto real, el orden clásico de la figura humana, la causalidad de una fuente única de luz, el uso realista e impresionista del claroscuro, la presentación ilusionista del objeto real. Esto tiene como consecuencia que, entre 1910 y 1912, se extreme la tensión entre lo reconocible, por representativo de una realidad visual exterior a la obra, y lo perceptible, por conceptual

²⁸² *Ibid.*, pp. 427-428.

²⁸³ *Ibid.*, pp. 424-429.

dentro de ella. A partir de 1912, entra en las obras cubistas el *collage*, que tiene como función representar la totalidad de una realidad con base en una parte de ella, lo cual inaugura un nuevo rasgo del arte cubista: la simultaneidad, a partir de la inclusión de más de un plano de representatividad del mundo real. Recortes de periódico, letreros y objetos fragmentados irrumpen en el cuadro creando una especie de tridimensionalidad espacial, como también planos que desestabilizan los códigos de representación tradicionales del dibujo y del color. En 1918 y a partir del *collage*, se llega al cubismo sintético cuya propuesta espacial tiende a distinguir los planos por medio de zonas de colores no continuas. El representante más importante de esta fase cubista es Juan Gris.²⁸⁴ Edward F. Fry considera del siguiente modo la práctica del cubismo sintético:

In addition to the usual cubist interlocking colour planes, the individual synthesized signs are related to each other by a variety of other means, most prominent of which is visual *rhyming* [...] morphologically similar elements, such as circles, are emphasized in the separate signs to which they belong.²⁸⁵

Como se verá en el análisis de los poemas, la afirmación del estudioso puede resultar motivante respecto de los elementos plásticos que producen efectos de “rima” visual, y en el caso de la poesía, respecto de elementos plástico-discursivos que marcan franjas poéticas aparentemente inconexas, al constituir rimas auditivo-visuales o cromático-discursivas.

El cubismo propone una nueva manera de ver y organizar artísticamente la realidad, la tradición plástica y la representación de las emociones, con base en la conceptualización de los volúmenes, del movimiento y de la estructura de cuerpos, objetos y paisajes. El alejamiento de cierto tipo de representación analógica de la existencia implica una mediación conceptual entre “naturaleza-realidad” y arte que, según Fry, tiene que ver con el cambio ideológico que se produce en función del paso de la

²⁸⁴ Para información pormenorizada sobre el cubismo, véase Edward F. Fry, *Cubism*, London, Thames and Hudson, 1966, pp. 9-35.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 34; el subrayado es mío.

filosofía bergsoniana a la fenomenología de Husserl.²⁸⁶ En el caso particular de España, Philip Silver señala que poco después de la publicación de las *Ideas* de Husserl,

Madrid se convirtió en uno de los centros pioneros de estudios fenomenológicos en Europa [...] Ortega era a la vez un esteta, un metafísico y un pensador político, y su entusiasmo por Husserl y Scheler se hacía sentir no solo en la Facultad de Filosofía y Letras de San Bernardo, sino también en el Ateneo, en la Residencia de Estudiantes y en el Centro de Estudios Históricos.²⁸⁷

En otro momento se ha hablado de las relaciones entre la estética orteguiana y las propuestas de poética por parte de Lorca. En este momento quiero regresar a las afirmaciones de Lorca sobre la pintura cubista como descubridora del alma de las cosas para encontrar en ella ciertas bases de influencia que tanto Silver como Fry mencionan, en contextos distintos. Si se acepta que Husserl con la práctica de la *epoché* intenta despojar la percepción de los pre-juicios para llegar a un conocimiento esencial de las cosas, el filósofo alemán sigue “estando en la corriente central del idealismo cartesiano”.²⁸⁸ La opinión de Lorca sobre el cubismo es precisamente esencialista. Si lo anterior se combina con que “[a]ll the critics of cubism, both during its life span and afterwards, agree that its intentions were basically realistic”,²⁸⁹ parece surgir una contradicción tácita entre los dos estudiosos sajones que ayudaría a aclarar algo que subyace en la conceptualización problemática de Lorca en el momento en que escribe su conferencia sobre la nueva pintura. Existe en el ambiente cultural una fuerte dominación del pensamiento estético por parte de Ortega y Gasset, quien concibe la fenomenología en su vertiente más idealista y, por lo mismo, al ejercer su influencia en los poetas jóvenes de su tiempo, crea en ellos una predisposición hacia las artes vanguardistas. Sin embargo, la veta realista, en otras palabras, la innovación que ofrece la desestabilización del punto de vista único sobre la realidad que propone el cubismo, poco tiene que ver con una búsqueda fenomenológica para descubrir el “alma de las cosas”. Más bien, el cubismo intenta descubrir la falacia del único punto de vista sobre la realidad, de reubicar la función del movimiento para la

²⁸⁶ *Ibid.*, pp. 38-39.

²⁸⁷ “Ortega y la Generación de 1927”, *NRIH*, XX: 2 (1971), p. 371.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 376.

²⁸⁹ Edward F. Fry, *op. cit.*, p. 36.

apreciación de la identidad, la cual depende obligatoriamente del tiempo y del espacio que ocupa el espectador-creador frente a la realidad. La multiplicidad de puntos de vista en integración no saca a flote la identidad unívoca de lo que la vista capta, sino que por el contrario, desmiente la regularidad formal lograda por la estética clásica, explotando la irrupción del movimiento, principio que atañe tanto a quien pinta como a lo que es representado.²⁹⁰

La relación entre pintura cubista y literatura se crea desde muy temprano por Apollinaire²⁹¹ y Reverdy.²⁹² Las innovaciones plásticas relativas a los nuevos conceptos de espacialidad repercutieron en las vanguardias literarias con el uso de los caligramas. Desde esta perspectiva histórica de indicios formales, se puede afirmar que hay actitudes literarias y plásticas comunes frente a la creación artística: “Lo mismo que los pintores, los poetas rechazan la imitación”.²⁹³ Diametralmente opuesta a la simplicidad de aseveraciones como la anterior, se encuentra la indagación de espacios de comunicación entre las artes en función de una hermenéutica que atiende tanto la obra como la red de implicaciones ideológicas e históricas en las que ella nace y es recibida.

Hans-Georg Gadamer plantea el problema del arte moderno —a partir del cubismo y la pintura abstracta— en función de la expresión, la interpretación y la cohesión estructural de la obra dentro de la oposición entre arte y naturaleza. Yuxtaponiendo los sentidos representativos-realistas del arte clásico con la composición autónoma del bodegón holandés y de la naturaleza muerta —ambos, ideológicamente marcados por su

²⁹⁰ Aceptando que Fry y Ortega tienen razón sobre el punto de partida fenomenológico del cubismo y la fenomenología como tendencia idealista, lo anterior no implica que el cubismo, partiendo de principios fenomenológicos, busque esencias; más todavía si se considera como una corriente estética realista. El que una tendencia artística tenga bases filosóficas es más que obvio, pero que se oriente de manera idéntica al pensamiento especulativo hacia el mundo es difícilmente comprobable. La visión idealista del arte implica una búsqueda de esencias, pero esto no significa que el propio arte sea una expresión estética de doctrinas filosóficas.

²⁹¹ Fry opina que las teorías del cubismo formuladas por el poeta francés desembocaron, en algún momento, en visiones falsas de esta escuela, *ibid.*, p. 10.

²⁹² Sobre la aportación fundamental de Reverdy, respecto del tráfico de principios plásticos en cuestiones literarias, véase Denis Milhau, “Lecture du cubisme par deux poètes. Apollinaire et Reverdy”, *Europe*, 638-639 (juin-juillet 1982), pp. 44-50.

²⁹³ Maurice Sérullaz, *El cubismo*, tr. Francesc Decauet, Barcelona, Oikos-Tau, 1975, p. 23.

sentido trascendental—, el filósofo traza brevemente la línea del pensamiento teórico que lleva hasta la necesidad evolutiva de la composición cubista y la pintura moderna. El problema central, la relación entre arte y naturaleza, se plantea así desde la interrogante del sistema coherente y total de la obra, y desde cierto sentido interpretativo, cuya correspondencia con lo que se plasma en el objeto artístico es más un indicio de enmudecimiento elocuente que de significado expresado.

Se puede o no estar de acuerdo con el filósofo, pero en este momento si me interesa su artículo es por cuanto se comunica con Fry y que se puede conceptualizar como: cubismo, un arte de propuestas realistas. Lejos de una terminología estética tradicional, estas “propuestas realistas” del cubismo adjudican al adjetivo una nueva acepción que impregna de un sentido diferencial tanto el ejercicio del arte, en cuanto representación, como el mundo, en tanto representado en el arte.²⁹⁴ Es decir, si en el siglo XIX el realismo se concibió como el tipo de arte que pretendió retratar una realidad, bajo el influjo de un positivismo regenerador,²⁹⁵ el cubismo propone un concepto nuevo de la realidad que pretende refractar el principio de representación y refractarse en el cuadro como realidad representada. Esto no puede más que partir de una propuesta ética, y una visión totalizadora de la realidad estética que se vive en los momentos históricos en los que el cubismo despierta en el ambiente el escozor del punto de vista propio del artista sobre el mundo. La existencia del mundo que se ensaya en el cuadro coincide con el traslape de versiones dependientes de la movilidad espaciotemporal, que revela por medio de los mismos ojos una versatilidad inconcebible para la estética clásica. Así, se logra multiplicar el sentido de lo referido para coincidir más con su realidad siempre en proceso. No se trata de imprimir la subjetividad y el relativismo de quien mira, sino de combinar cierta visión estática con la naturaleza móvil del acontecimiento, y en este

²⁹⁴ Cfr. Con la concepción de acercamiento entre Romanticismo, Simbolismo y Realismo, propuesto por Wilson y Jauss, capítulo I, pp. 25-27

²⁹⁵ Para un novelista como Galdós, por ejemplo, la realidad se impone y exige ser descrita, activada en su totalidad sistemática con el fin de cierto didactismo conductista. Para el arte cubista lo proponderante es la versatilidad de la realidad dependiente del concepto que el artista fabrica, tomando en cuenta las implicaciones éticas de la pretendida univocidad que el mismo quiere desmentir.

trayecto, por definición oximoron para la estética anterior al cubismo, de definir el sujeto a partir de su relación con el objeto.

Otros estudiosos ahondan mas en el problema, siguiendo una ruta que acerca el cubismo plástico al “cubismo literario”, basándose en la sucesión de movimientos o escuelas artísticas que a principios de siglo buscan plasmar en sus obras una visión de su concepto de naturaleza y mundo exterior, con tal de volver la estética un conocimiento conceptual, promotor de cambios ideológicos, fundados sobre la especificidad de sus medios artísticos. Pasando del fovismo al cubismo

[d]e la violence rutilante de leur decouverte de l'expressivité spécifique de la matière colorée, les peintres seraient passés à la recherche de l'abstraction constructive de cette expressivité, en abandonnant le carcan illusionniste et culturel du dessin imitatif, encore présent chez les fauves, pour se dégager de l'assujettissement à un vain “réalisme” naturaliste et symbolique, et trouver une construction propre à la matière picturale, dans l'articulation complexe et contradictoire de la couleur, de la matière et de la forme représentative mais autre que le représente, où la représentation devient puissance réelle, abstraite du réel, invention concrète de l'appropriation du réel en son image produite.²⁹⁶

Para apropiarse estética o cognitivamente del mundo, el cubismo lo primero que quiere derrumbar son las exigencias de obligatoriedad de algunos principios que, concerniendo conceptos propios de cierto momento histórico, filosófico y científico, se habían vuelto axiomas irrefutables. En el caso de la pintura, son fundamentales la concepción del espacio y la coherente representación de los sentimientos. Según Maurice Mourier el cine de influencia cubista no sólo comprueba la multiplicidad de distintos puntos de vista sobre la realidad, sino que “[il] habitue l'œil à considérer l'univers même, non plus comme un continuum, mais comme un kaléidoscope de fragments”.²⁹⁷

En su lectura de *Demoiselles d'Avignon* (Picasso, 1907), Mourier explota la fragmentación y la discontinuidad —según una visión estática de la pintura—, considerando que los diversos planos sucesivos de expresión de experiencias vividas, que

²⁹⁶ El problema de la conceptualización en la pintura cubista, lleva la discusión, obligatoriamente, al nivel cognoscitivo, donde empatía o apreciación estética se encuentran en armonía o enfrentamiento con lo que se puede o se desea “saber” sobre el mundo. Respecto de este elemento y los cuadros de Picasso, Reverdy afirmaba: “ils ne sont pas objets de reconnaissance mais évidences de connaissance”; Denis Milhau, art. cit., pp. 46 y 49.

²⁹⁷ Maurice Mourier, “Max joue aux cubes”, *Europe*, 638-639 (juin-juillet 1982), p. 89.

se conceptualizan a raíz de la dislocación de los gestos, son el logro del cuadro.²⁹⁸ El elemento anterior —conjunción de procedimientos formales, correspondientes a principios conceptuales, para expresar una visión o representar un proceso cognitivo cuyo objeto sea la realidad, con un fin estético específico—, se puede comparar con la fractura de los elementos genéricos, enraizada en la inclusión de los Diálogos finales en el *Poema...*, con la manera de escenificar una stampa cuya productividad de sentido se basa en su fragmentación. Lo mismo se puede decir en relación con la estructura progresiva de las secciones y de los poemas dentro de las secciones del libro. La propuesta interpretativa podía concretarse en los siguientes términos: entender los gestos como extensión temporal de un suceso tácito en su plasmación, y operativo, desde la huella que va dejando en el discurso. El sentido trágico de la continuidad se atenúa por la fragmentación, que deja la ilusión sentimental en el plano de la sugestión, atravesando el proceso receptivo en la medida que asombra por las consecuencias, a saber, en tanto sentido global creado conceptualmente en el lector. Es en esta medida en que el cubismo y los acontecimientos líricos pueden tocarse como propuestas de ver la obra de arte en su relación obligatoria con el mundo, en su postura ética y estética frente a él, en el involucramiento de la cognición y la ética para el logro estético.

Sin intención de que se reduzca el *Poema...* a una propuesta cubista lírica, se pueden plantear ciertos criterios para el rastreo de procedimientos líricos que tienen como propósito establecer una visión representacional del mundo parecida a las conceptualizaciones cubistas en relación con el tema. Estos procesos líricos tendrán que ver con la desestabilización del punto de vista único, la creación de imágenes poéticas totales basadas en la fragmentación, cuya función será poner de relieve que la movilidad de lo plasmado implica la conceptualización del acontecimiento interno al texto, y de ahí, la resemantización de esta realidad de la que el poema parte referencialmente. Los procedimientos específicos en el *Poema...* son: primero, un sentido de narratividad

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 91.

fragmentada y simultánea, con zonas superpuestas de desarrollo, cuyas partes se relacionen a raíz de “franjas” discursivas, predominante y genéricamente comunicantes, con base en elementos tales como actos, actores, lugares y motivos discursivos. Segundo, la presencia casi simultánea de distintos puntos de vista que se plantee enunciativamente como perspectivismo múltiple. Tercero, desarticulación discursiva cuya trascendencia factual, dentro del mundo del *Poema...*, produzca efectos de “deformación,” fragmentariedad y alteración no metafórica de las propiedades genéricas de las figuras que vehiculan esta desarticulación. Cuarto, reacomodo no metafórico del posible acontecimiento —acto lírico— con rasgos evidentemente arquitectónicos que impliquen una actitud subversiva hacia prejuicios genéricos de los elementos factuales-discursivos en el *Poema del Cante Jondo*.

El Poema del Cante Jondo y la crítica

Leyendo estudios sobre la obra de Lorca —y no sólo de Lorca— no es raro topar con terminos como “revelación”, “verdad” y “esencia”. Por obra de una mística de la recepcion, muchos de los lectores criticos —quizá en el ansia de implantar sus juicios de valor como parte de la exegesis de los textos, es decir, avalando sus apreciaciones estéticas por la via de marcos teóricos, analíticos o, simplemente, académicos— no dejan de alabar la genialidad con la que Lorca logró llegar a la esencia, por ejemplo, del cante jondo. Sin embargo, esta esencia —como cualquier otra— es bastante más huidiza de lo que consiguen aprehender dos o tres metáforas más o menos logradas.²⁰⁰

²⁰⁰ La critica ha encontrado en el *Poema...* la recreacion tanto de los paisajes andaluces “naturales” como la elaboracion simbolica de lo que Lorca crea como geografia regional en algunas partes de la conferencia sobre el cante: “Lo que proponen sus poemas [se habla del *Poema...*] es una vision estilizada, muy flamenca, de su Andalucia, con sus campos de olivos y sus gitanos altivos, apasionados y fantásticos; una sucesión de ambientes nocturnos, de juergas o de duelos, y lo mas dificil, sin duda, la emoción pura y desnuda, escalofriante e inefable, que produce en el auditorio receptivo el cante con duende. No le interesa el relato, sino la sugestion de impresiones fugitivas por medio de fulgurantes metáforas [...] Los paisajes se limitan, como en la lirica popular, a los elementos imprescindibles cargados de significaciones animistas o de connotaciones simbólicas”. (Bernard Leblon, art. cit. pp. 73-74). Por medio de afirmaciones por el estilo se delinea una tendencia critica que relaciona intrinsecamente el evento cultural del concurso, la presencia de la tradición en el espacio geográfico-histórico y la producción literaria culta de Lorca —tanto la poética como la ensayística: la clara referencia al duende remite a la conferencia de Lorca titulada “Teoria y juego del duende”. Otra vertiente critica asocia el *Poema...* tanto con la “esencia del cante”—concepto de por si vago en su definición— como con el entorno social, sin ningún tipo de transición que mediara entre la percepción de la exterioridad y el proceso estetico de tematización poetica: “Lorca llega a encarnar en su verso la esencia musical del cante mismo, el contenido de sentimiento y pasión que en el se expresa y hasta el fondo real plastico donde esa musica y esos sentimientos se crean [...] El ‘Cante Jondo’ es la expresión del hombre herido mortalmente por una sociedad que lo margina”. (Manuel Antonio Arango, “Dolor, muerte y mito en el *Poema del Cante Jondo*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (1986), pp. 575). Norman C. Miller dice: “Each of these four songs [se refiere a las primeras cuatro partes constitutivas del *Poema...*] consists of a varying number of poems that reveal different phases of the poet’s subjective reaction to the music or spirit of the particular *cante*”, (*García Lorca’s Poema del Cante Jondo*, London, Tamesis Books Limited, 1978, p. 68). En ocasiones la critica ha llegado a ver la relación entre tradición musical y creación poetica culta como la de causa-efecto o como la de recreación personal emotiva que parte de un origen no adulterado y que enlaza la supuesta percepción de Lorca con la intencionalidad de su poesia. En el caso del “Poema de la siguiiriya”, para Christian de Paepe, “El desarrollo del poema, con su movimiento procesional en forma de ‘paso’, viene en linea directa de la estructura propia del cante popular. Esto se comprueba comparando el orden de las composiciones de la siguiiriya lorquiana con la descripción que el poeta hace en las conferencias sobre el cante jondo”. (Federico García Lorca, *Poema...*, p. 111), el subrayado es mio. Aquí se crea una cadena continua que une el evento tradicional, la poesia, y el ensayo. Resulta sorprendente que en esta cita se identifique la imagen de la siguiiriya gitana en la poesia no

Gonzalo Navajas defiende la idea de que la verdad vinculada con el conocimiento y con la libertad de ser de las cosas que se desean cognitivamente “concuera con la naturaleza de la ficción, porque la ficción se acerca al mundo dejando que las cosas sean, no para definir las, sino para que se manifiesten en el texto en su realidad auténtica”.³⁰⁰ La idea es considerablemente “peregrina”: este “dejar que las cosas sean” resulta casi subversivo frente a la regla de verosimilitud narrativa, a la sucesión causal de los hechos en el relato, aun frente a las rupturas de la lógica espaciotemporal, etc. Por otra parte, pensar en “lo auténtico” de las cosas es implícitamente marcar la posibilidad de su falsedad, cuestión que despierta más de una inconformidad desde el punto de vista tanto estético como ético.

El teórico profundiza su silogismo de la siguiente manera: “Para la ficción, el tema de la verdad no tiene sentido como la definición de una esencia: la verdad se considera un método y una actitud de aproximación a la realidad total: la ficción aspira no tanto a fijar conclusivamente esa realidad como a situarse ante ella con una perspectiva más legítima”.³⁰¹ La palabra “verdad” y el giro “más legítima” obligan a pensar en sus contrarios y en los otros miembros “menos legítimos” de la comparación. Se trata desde todos los puntos de vista de apreciaciones bastante infundadas, que remueven una y otra vez el ansia de esencia, típica de tendencia filosófica idealista. Pero pensar así —a saber, creer en la existencia de “esencias”— es olvidar la presencia vertical de categorías como canon, estética dominante, institución literaria. Si bien es indudable que Lorca pretende entender y explicar una parcela del mundo del cante jondo —esto se constata en las conferencias y se retoma desde distinta perspectiva en la creación lírica—, no es lícito reducir sus textos a la prueba de búsqueda y encuentro de alguna “verdad” o “esencia”. La

desde la tradición, sino desde el concepto que de ella expresa Lorca en su conferencia: finalmente, por la intervención del crítico el poeta ha logrado formar parte de este entorno cultural que contribuye a los cambios en el cante jondo y, no precisamente con sus poemas, sino con sus apreciaciones hermenéuticas en torno al cante. Cfr. con “Los verdaderos poemas del ‘cante jondo’ están, en substancia, sobre una veleta ideal que cambia de dirección con el aire del Tiempo”, (*Conferencias I*, p. 72).

³⁰⁰ *Mimesis y cultura en la ficción*, London, Tamesis Book Limited, 1985, p. 185.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 188.

relación entre poesía y conferencias sobre el cante, sus puntos en común, demuestran una plataforma de ideas que van de unos a otros textos. El esfuerzo lorquiano por promover planteamientos y realizaciones estéticas tiene, por lo menos, una razón clara, que pertenece al campo extraestético: la atribución exclusiva de la tradición del cante jondo al mundo andaluz; y esto se declara en los juicios de valor que hay en los textos prosísticos sobre el cante jondo. Sin embargo, también es innegable que poesía y conferencias, por sus naturalezas genéricas respectivas, deben destacar en el análisis, no tanto por sus afinidades temáticas como por las diferencias que los caracterizan, en tanto expresiones destinadas a diversos ámbitos de escritura y de recepción.

Parte de la crítica sobre Lorca —y en especial sobre el *Poema...*— describe la creación poética en términos del andalucismo del poeta. Reduce —o quizás desde su perspectiva, abre— la poesía del granadino a un intento por expresar lo originario que se suele ver encarnado en la oposición de amor-muerte. De este modo los “objetos” particulares del *Poema...* son tratados como símbolos del binomio ya mencionado: “A través de unos símbolos concretísimos y con admirable economía de palabras el poeta concreta en el sonido de la guitarra dos grandes temas de su canto elegíaco: la insatisfacción del deseo, la muerte”.³⁰² Este tipo de apreciaciones son reiterantes en diversos críticos y tienden a ser acompañadas por juicios de valor sobre la poesía lorquiana, que llevan inevitablemente a una sublimación. Según Debicki, “importa notar [...] cómo la transformación de la realidad sirve frecuentemente [...] para destacar el valor del canto y de todo arte creador. Por medio de varios recursos estilizadores, Lorca nos hace sentir cómo la canción, y toda obra de arte, captan valores esenciales de la vida y se superponen a los episodios triviales”.³⁰³ La búsqueda de lo esencial en el *Poema...* tiene dos claras vertientes críticas: una que ve en los poemas la auténtica representación del mundo andaluz —a veces hasta de la esencia del ser español— y otra, que adjudica a los

³⁰² Hernández, p. 35.

³⁰³ Andrew Debicki, “Federico García Lorca: estilización y visión de la poesía”, en Ildefonso-Manuel Gil (comp.), *op. cit.*, p. 94.

textos la revelación de la esencia del cante jondo. Un ejemplo de esta última es la afirmación de Loughran, quien sostiene que algunos críticos proyectan "the mistaken impression that these excellent poems are more an attempt at reconstructing a flamenco performance than the evocation of the essence of *cante jondo*, which they are".³⁰⁴ De entre los trabajos sobre la poesía de Lorca en general el de Christoph Eich es el que más hace hincapié en que ciertos significados simbólicos de los poemas son atribuibles a concepciones particulares de los andaluces y del pueblo español en general. Hablando de uno de los poemas de la primera sección, el crítico afirma: "El solitario diálogo con la guitarra pasa a ser un diálogo con la colectividad. Todos perciben oscuramente lo que allí se expresa: *el dolor impersonal de vivir y morir*. Y Lorca mismo se sabe parte de ellos".³⁰⁵ El comentario anterior, si bien parte de "La guitarra", atañe la totalidad de la sección de la Sigüiriya. Al hablar del dolor impersonal de la vida y la muerte, el crítico rebasa el poema y la circunstancia particular de secuencias, personajes, configuración de mundo poético, para desembocar en la generalidad de un binomio ponderado en vida y en literatura. Pero entonces ¿cuál es la particularidad del poema y de esta comunidad a la que el mismo Lorca pertenece, si sólo se trata de la oposición entre vida y muerte y del dolor que esto provoca? ¿Cuál es la razón de insistir estéticamente, en los términos definidos por el crítico, sobre la angustia trivial, por más profunda que sea, del ser humano? ¿La oposición entre vida y muerte vale lo mismo en todo tipo de contextos? Si Lorca habla de este binomio, habla de él en cierto contexto. Es en las particulares circunstancias textuales donde el binomio, si es que forma la base semántica del poema, cobra valor interpretable: es en esta sociedad que se implica indirectamente, en este momento histórico, bajo la regularización de las implicaciones estético-éticas del poema en sí, que amor y muerte se pueden entender: amor y muerte se particularizan sólo a partir de una axiología textual que revela la actitud estética en relación con la ética del yo lírico. Abstrayéndose de las

³⁰⁴ David K. Loughran, *Federico Garcia Lorca. The poetry of limits*, London, Tamesis Books Ltd., 1978, p. 51.

³⁰⁵ Christoph Eich, *Federico Garcia Lorca, poeta de la intensidad*, tr. Gonzalo Sobejano, Madrid, Gredos, 2ª edición, 1970, p. 78; el subrayado mío.

condicionantes arriba mencionadas, la crítica hace que el binomio se vuelva todavía más inerte de lo que ya está: que valga inalterado para un autor y otro, para la novela y el poema, para el Renacimiento español que para alguna de las culturas tribales de Oceanía. La generalización se vuelve vacía cuando el crítico afirma sobre el mismo poema que el sentimiento provocado es “[u]na melancolía enjuta, sin lágrimas, que no envuelve al individuo aislado, sino que es común a todos. Porque a todos les espera la muerte. Todos han de pagar su tributo. Y así, por lo que tiene de común a todos, la vida se hace soportable y el áspero destino de los hombres se mitiga”.³⁰⁶ Pasando por encima del texto se llega a afirmar que el binomio semántico oposicional es el “verdadero tema de estos poemas del *Cante Jondo*”.³⁰⁷ Se trata de una visión esencialista en la que anidan las rotundas afirmaciones sobre lo andaluz y lo español: unívoco, ahistórico, esencial por excelencia. Y así, unida al sentido de la muerte que el español se supone tiene va la interpretación del *Poema...* como una manifestación más del alma del pueblo.³⁰⁸

La opinión contraria respecto del andalucismo o gitanismo de Lorca, expresa otro crítico: gitano o no, español, andaluz el o los personajes centrales del *Poema...* poco afecta realmente para que vivan en el contexto del libro, descrito como un entramado absolutamente desideologizado, en el que la figura humana no es más que un fantasma descarnado y metafórico:

[e]l gitano de Lorca no tiene realidad histórica o social, no tiene densidad psicológica o espesor humano. Es un puro ser de lenguaje, una palabra cuya evolución semántica puede reconstruirse desde *Libro de Poemas* hasta *Romancero gitano*, una palabra de la cual Lorca se propone agotar la carga poética asociándola con otras palabras como luna, cuchillo, verde, etc. [...] La actitud poética consiste primero en no partir de la realidad, en darles (*sic*) las espaldas a la realidad”.³⁰⁹

No obstante el deseo del crítico, las palabras “gitano”, “luna”, “cuchillo”, “verde” significan plena y activamente cuando, además de su sentido de diccionario, se impregnan

³⁰⁶ *Ibid.*, cit.

³⁰⁷ *Ibid.*, cit.

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 80-83.

³⁰⁹ Pedro Córdoba Montoya, “Lorca teórico del lenguaje o el origen sentimental de las palabras”, en AA.VV., *Homenaje a Federico García Lorca*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail Service des Publications, col. Travaux de l'Université, Série A- n° XX, 1982, pp. 141 y 142.

de sentidos contextuales y extraliterarios. La respuesta a Córdoba Montoya viene de Marie Laffranque quien, siguiendo la pista de la conciencia social de García Lorca por medio de su obra literaria y sus entrevistas, llega a la conclusión de que la convicción revolucionaria de Lorca es patente en su preocupación tanto escritural como vital: “es como escritor, y sobre todo como dramaturgo, como él quiere contribuir a esa revolución”. Sin embargo, para el último tiempo de su vida, según el mismo artículo, en el pensamiento de Lorca la idea de revolución/contrarrevolución se ha cristalizado en el horror hacia la Guerra, como faceta de una represión particular.³¹⁰ Si bien en el artículo citado se trata de la conciencia revolucionaria y política de Lorca, es lícito partir de ella, también, a la hora de estudiar la reacción ideológica y estética del poeta frente a la condición marginal de los gitanos y de sus productos artísticos y culturales. Córdoba Montoya ve las palabras despojadas de su historia e involucramiento cultural, como vocablos literarios entregados a la asepsia de la tradición. El crítico olvida que antes de ser palabras literarias, figuras de personajes, estos elementos existieron fuera de los textos, y si entraron en ellos fue por la explícita presencia de un sistema valorativo que el poeta manifiesta, de una realidad textual que refleja y refracta una atmósfera social.³¹¹

Otro tópico de la crítica sobre Lorca, es la relación de su obra con la tradición oral. Me parece representativo de la mejor vertiente de este tipo de trabajos, un artículo en el que se intenta escudriñar la manera lorquiana de desmentir las expectativas de

³¹⁰ “Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de García Lorca” en Ildelfonso-Manuel Gil (comp.), *op. cit.*, pp. 267 y 268. Sobre la relación de la tradición jonda con la conciencia social del gitano y el trasfondo de rebeldía y protesta en contra de la marginación, y también sobre las raíces de revuelta social que provocan el surgimiento y la consolidación del cante jondo como expresión de los gitanos, campesinos y, en general, desamparados de Andalucía, véase también Félix Grande, *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori, 1992, pp. 90-91 y 99-102. Con estas referencias quiero señalar que es impensable considerar al “gitano” como carente de connotaciones sociales, así como me parece infructuoso desligar su cultura de la marginación social sufrida. La relación entre condición social y tradición contestataria obviamente no es mecánica, pero en el caso de los gitanos me parece lícito el enlazamiento de las dos categorías, para poder regresar al punto ético adoptado por la poesía de Lorca al tratar, estéticamente, el cante jondo.

³¹¹ Mijail M. Bajtin (Pavel N. Medvedev), *El método formal...*, pp. 59-61.

prenotoriedad que vinculan la lírica culta con la tradición oral.³¹² Apreciando comparativamente las innovaciones en la tradición tanto culta como popular, se desarrolla la interpretación de C. B. Morris. Una de las preocupaciones de Morris es la de las relaciones ideológica y cognitivamente matizadas entre el nominalismo de los títulos y el ambiente cultural de la creación poética. Por medio de referencias a la historia del cante jondo y a los conocimientos de Lorca sobre la cuestión, Morris demuestra que lo que el poeta presenta en sus conferencias como cante jondo, es una apreciación cuya finalidad no es sólo la información, sino el influjo sobre la valoración del cante jondo por su público. El estudioso rastrea, también, la tradición culta de la que breba Lorca, para concluir que Lorca en su poesía no intenta definir el cante jondo como expresión literaria y que frente al fenómeno cultural mantiene independencia en cuanto a las formas, el ritmo, el contenido y el léxico. Morris considera el *Poema...* como un intento exitoso de comprender el mundo de la actividad cultural del cante jondo:

There is no confusion in *Poema del cante jondo*: Lorca convinces us that he understood *cante jondo* with piercing clarity; he also convinces us that we will understand it by using him as a poetic medium by which his responses to it will tell us more about its nature and the thrill it inspires than any number of earnest definitions.³¹³

En el aspecto de la relación de Lorca con la tradición literaria, la crítica es divergente. Por una parte, existen académicos que avalan el apego de Lorca a una práctica poética que tenía mucho del legado tradicional o del humanismo de A. Machado y, por

³¹² "Daniel Devoto, art. cit., en Ildefonso-Manuel Gil (comp.), *op. cit.*, 1973, pp. 115-165. Sobre los elementos tradicionales que recorren el *Poema...*, véase en especial las páginas entre 140-142. Aquí se trabaja el elemento tradicional como una base que se pretende utilizar con fines distintos a los de su calidad tradicional. El estudioso presenta diversos ejemplos —versos que recuerdan saetas, uso de giros populares, alusión a romances tradicionales— que encuentran soluciones lejos de la tradición. En "Memento", por ejemplo, Lorca desmiente las expectativas tradicionales creadas, según Devoto, al hacer que el personaje pida que lo entierren —después de una cadena de alusiones a la manera de la poesía tradicional— en una veleta.

³¹³ C. Brian Morris, *Son of Andalusia. The lyrical landscapes of Federico Garcia Lorca*, Liverpool, Liverpool University Press, 1997, pp. 182-195, la cita es de la página 195. Lo que para otros críticos es clave de interpretación global y de creación simbólica, es decir, el deseo de Lorca por desvelar la esencia andaluza con el *Poema...*, para Morris revela un sentido de libertad y reorganización axiológica de la realidad andaluza: "*Poema del cante jondo* demonstrates repeatedly that the key to Lorca's treatment of Andalusia is adaptation and interpretation", *ibid.*, p. 254.

otra, no falta quien quiere adjudicar al poeta una visión vanguardista de lo mas estereotipada e injusta, incluso con la misma vanguardia.

Respecto de la relación entre cultura de masas, elitismo, ruptura con la tradición y vanguardia, hay criticos como E. G. Cantaris quien afirma que poetas como Apollinaire, Huidobro y Diego, a pesar de su deseo por desvincular la realidad de su plasmación textual, trabajan con materiales cuya ligazón con tiempos, espacios e ideologías concretas es indiscutible: "Of course, alongside futurist technocratic eulogy which hollows the present into pure future, there is Apollinaire, Vicente Huidobro, and Gerardo Diego, whose texts are marked by a disjuncture between the surface texture of the real and the attempt to map its presence in terms of language, memory, and desire, *structures necessarily imbued with time, history, and tradition*".³¹⁴ A partir de un planteamiento de Walter Benjamin acerca de la supervivencia y vigencia de la cultura popular durante los años de vanguardismo a principios de siglo y el tono en que se reelaboran las fuentes tradicionales, Cantaris, examinando someramente textos de Lorca y Alberti, llega a la conclusión de que los dos poetas se alejan del elitismo que proclama Ortega en *La deshumanización del arte*.— "[an] unthinkable reactionary option for any writer with a social conscience"—³¹⁵, en gran parte oponiéndolo a la conciencia social de los dos poetas. En cambio, Federico Bonaddio aboga por la conciencia vanguardista de Lorca, basándose en una presunta opción de Lorca por la poesía autónoma y antipopular.³¹⁶ Refiriéndose al *Poema del cante jondo*, este critico afirma que no importa la razón por la que el poeta trabaja temática y formalmente con elementos de la tradición popular de Andalucía: "whether it be a wish to bring its artistic value to the attention of others or simply indulge a personal predilection".³¹⁷ Ciertamente, las razones del critico son

³¹⁴ "Folk song/street song: poetry and popular tradition in the historical avant-garde", en Derek Harris (ed.), *Changing times in Hispanic culture*, Aberdeen, Central Services University of Aberdeen, 1996, pp. 84-85, el subrayado es mio.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 91.

³¹⁶ Federico Bonaddio, "Lorca and the Spanish avant-garde: autonomous and elitist art", en Derek Harris, *op. cit.*, p. 98.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 99.

coherentes con su propia visión del arte como disfrute hedonista que depende de una tendencia hacia lo Bello atemporal y ahistórico. Sin embargo, el argumento es inválido, una vez que se comprueba que la estética no es ningún producto individual, que se relaciona con toda la red de elementos propios de una cultura y una clase social. Desde este punto de vista, “*artistic value*” implica un proceso anterior de evaluación que poco o nada tiene que ver con una presunta espontaneidad en la formación de criterios, sino que, por el contrario, instala en el proceso valorativo la elección de una cierta estética frente a otras coexistentes, con base en la coyuntura sociocultural del individuo, junto con un aspecto de ética irreductible a la elección: más todavía, si la pretensión de quien elige la estética del cante —el caso de Lorca— no se limita, como erróneamente se puede concebir en tanto opción individual, al consumo personal —por lo demás imposible para una elección estética—, sino que se despliega dentro de un ambiente social al que desea convencer de la validez del fenómeno cultural. Una forma estética, como elección, no puede ser cuestión de “*personal predilection*”: menos todavía puede ser una sutil manera de disculparse por una apreciación estética. Escoger como tema el mundo del cante jondo indica un deseo de formar parte de una tradición e implica la plena conciencia de una realidad estetizada, que se proyecta en el libro de Lorca como uno de sus cauces creativos. La realidad del cante jondo, fragmentada en la vivencia real, se vuelve ambiente total de intención y estilo. Pero Lorca se relaciona con su material de manera distinta al la de Manuel Machado antes que él o de José Bergamín después: la manera lorquiana de aislar, unificar y concluir en la forma arquitectónica del *Poema...* el mundo jondo es una opción valorativa que se desprende de una axiología en debate dentro de la sociedad granadina a principios de la década de 1920. La relación de Lorca con la cultura tradicional se ha visto como uno de los motores de la reorientación poética que implica la generación del 27:

Rather than evoking an organic, unified, rural or epic vision in opposition to a debased modernity, Garcia Lorca and Alberti construct an avant-garde aesthetics of the fragment through their use of popular culture: ‘la ruina histórica, el fragmento lírico comido por la arena, aparecen vivos como en la primera mañana de su vida’ wrote Garcia Lorca of the ‘Cante jondo’. Folk culture is here constructed as unconscious, irrational, subtextual other of a monological, codified social system. Rational, linear narrative is suspended in an elaboration of the fragmentation inherent in the source material, the illusion of the

ego's control over language is questioned, along with authorial control of meaning: it is language and its other which speak, mirroring an aesthetics of the collective rather than the individual; and the body becomes the fundamental category of experience in opposition to the realm of discourse.¹⁸

Con base en el provecho particular que sugieren usos del elemento tradicional como los que el crítico adjudica a Lorca y Alberti, se hace patente la conciencia social y el compromiso de la poesía de ambos escritores con su momento y con su sociedad y esto se enfrenta a las visiones de una poesía elitista, autónoma o pura, que se pretende tal bajo el influjo de pensadores como Ortega y Gasset o de poetas como Juan Ramón Jiménez.

Otra vertiente de la crítica lorquiana se aboca a la búsqueda de la trascendencia del mito y de la cosmogonía propuesta por la supuesta vasta antropomorfización de la naturaleza que presentan varias obras de Lorca. Un libro fundamental para esta orientación es el de Gustavo Correa. El crítico sostiene que, en relación con rasgos aglomerantes,

[l]a permanente transformación de la realidad en un mundo de sostenida traslación metafórica, la manifiesta estilización y elaboración de las imágenes y la presencia continua de ciertos símbolos arquetípicos se revelan como la cristalización de un caudal poderoso de energía poética con arraigue en formas espirituales de milenaria procedencia. Se destaca así el mito como el catalizador vasto y soterrano de esta poesía [...] El mito preside la estructuración de la metáfora y da la tónica a una visión general del universo.¹⁹

¹⁸ Elias Geoffrey Cantaris, art. cit. pp. 89-90.

¹⁹ *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970, p. 11. A lo largo de su obra el crítico identifica ciertos elementos clave para la intelección de la poesía de Lorca en un intento de transitar desde las "cosmogonías", cristalizadas en ciertos mitos fundadores del imaginario colectivo, a la existencia mítica de la naturaleza y el carácter arquetípico de los personajes propios del mundo de Lorca: "Situados en el plano del mito, parece evidente la presencia de un primitivismo específico de pensamiento al mismo tiempo que surge el problema de la relación de esta actitud mental con la actividad poética creadora. En la obra de Federico García Lorca brotan de una misma fuente originaria la estilización consciente de la metáfora y la calidad espontánea y primitiva de su inspiración", p. 16. Una de las características de la conciencia mítica es, según Correa, "asignar a los atributos de la sustancia la calidad de lo real y objetivo" p. 223. Esta traslación de propiedad puede hacer que la luz se convierta en flor, por ejemplo. A esta línea se suscribe la posibilidad de antropomorfización de los elementos naturales, pp. 221-222; la confusión de los espacios temporales o de los de diferentes acontecimientos: vida y muerte, sueño y vigilia, mundo y ultramundo, p. 224. La etiología de este tipo de mundo está presente, de manera peculiar, en la construcción de mensajes trascendentales que explican el nacimiento y la muerte, pp. 224-225.

En esta ojeada de visiones críticas sobre la obra de Lorca, destaca, finalmente, la singular claridad con la que Francisco García Lorca se ha acercado a la creación de su hermano. En diferentes textos, el crítico marca la necesidad de fijar la atención sobre el valor y la fuerza literal de los poemas y las creaciones imaginarias de Lorca, aseverando que, si bien no cabe duda, para él, del nivel metafórico, simbólico o metafísico que subyace a la plasmación verbal, es la particularidad de los mundos creados en los poemas lorquianos lo que caracteriza la estética del poeta.³²⁰ En su comentario sobre "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", por ejemplo, se lee:

Sin intención valorativa, podría decirse que en las formas más avanzadas de la estética lorquiana reaparece la honda raíz que las liga a una visión coherente, y muchas veces angustiada, del mundo y de la vida. Quizá no haya otro poeta que le aventaje en las menciones poéticas de lo concreto [...] Si todo poeta, para serlo, necesita su metafísica, hay que decir que nunca la palabra ha tenido metafísica en un sentido tan literal como en Federico: sentido casi primigenio, como muchas veces su poesía.³²¹

En este pasaje, Francisco García Lorca se debate entre la fascinación que provoca el mundo literal de los poemas de su hermano y la necesidad de que este mundo corresponda a un sentido último de las cosas. La metafísica de Lorca, obligatoria para todo aquél que quiere ser poeta, aparece, según su hermano, con gran arraigo pragmático que sólo se

³²⁰ A este punto han llegado también, por momentos, varios críticos de Lorca: Christoph Eich, en su análisis de "La casada infiel" concluye que las imágenes del poema "pueden, y aun deben, entenderse al pie de la letra. El valor simbólico que además encierran no podrá reducirse a un contenido fijo", *op. cit.*, p. 18. Andrew Debicki, analizando la función de la metáfora y de la metonimia en el *Romancero gitano*, afirma que los recursos del "Romance de la Guardia Civil española" "son los que identificamos con la narración más que con la lírica: la presentación de escenas en un orden temporal, la contraposición de ambientes que desemboca en un conflicto, el suspenso"; "Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (1986), p. 617. Si bien la deducción atañe a un poema que pertenece a un género poético narrativo, la afirmación del crítico pone ciertas bases para poder hablar en términos parecidos sobre la práctica lírica de Lorca, como se verá más adelante. Por su parte, Quance es definitiva en su apreciación: "Lorca's poetry, it is well known, is very rarely pure lyric. From the very early *Libro de poemas* (1921) to the last poems of the *Diván del Tamarit* (1940) Lorca's poetry relies upon a strong narrative and dramatic component", *art. cit.*, p. 255.

³²¹ Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, edición y prólogo de Mario Hernández, Madrid, Alianza Tres, 1980, p. 231. Una y otra vez el crítico señala la vertiente pragmática de la poesía lorquiana: "El mundo de lo concreto se diversifica en la obra de Federico de manera a veces increíble" (p. 232); "Federico somete esta materia [la presencia animal] a un proceso incesante de transformación, de modo que llena de una extraña y verosímil poesía los más modestos objetos, las más elementales formas de vida" (p. 233).

puede obviar por medio de malabarismos en aras de incorporar una vez más el mundo poético a su sentido, a la idea de la que el poema, según esta interpretación, sería portador. El crítico reconoce la fuerza constructiva de un lenguaje que evita la sugestión ideática; sin embargo, adjudica a los poemas este perfil de trascendencia idealista, englobando unívocamente la presencia de elementos múltiples y disonantes, en el poema. No obstante, Francisco García Lorca es contundente a la hora de censurar la manera en la que la crítica obvia el elemento "real" de la poesía lorquiana: "Se olvida con frecuencia, al enjuiciar la poesía de Federico, la fuerza inmediata de los pasajes no metafóricos, las partes llanas, simplemente factuales, de su poesía: porque en su lenguaje la realidad está muchas veces directamente presentada".¹²²

Para la creación de mundo en un poema lírico, es decir, en un texto literario que generalmente carece de trama "narrativa", que no presenta evolución de una situación inicial a otra final distinta, en el trayecto de cuya evolución no se perfilan diversos personajes con desarrollo psicológico, y en el que no hay una configuración espaciotemporal operativa en correspondencia con las transformaciones de la intriga, se pueden establecer ciertas características, que si bien no tienen la función de sustituir en condiciones de equivalencia las categorías narratológicas, deberán dar cuenta de la totalidad de un mundo en el que se suscitan cambios, donde se crea una red de sucesos por medio de los movimientos espaciotemporales explícitos e implícitos, por mínimos que sean, y en el que habrá obligatoriamente una coherencia intrínseca de actos o percepciones sensorial-emotivas. Por otra parte, para concretar los elementos fundadores de un acontecimiento lírico en su operación generadora de un mundo específico, bajo un signo emocional y volitivo, es necesario analizar las funciones de la principal fuente de

¹²² *Ibid.*, p. 248. En un texto titulado "Córdoba, lejana y sola", —que ofrece un comentario sobre "Cancion de jinete", uno de los poemas del libro *Canciones*— el mismo crítico reitera esta apreciación sobre la fuerza realista de la poesía lorquiana: "Y es curioso notar, porque también está en el poema, como junto al misterio y la imprecisión, el ambiente sonámbulo y el poder evocativo, aparecen una serie de términos de realidad, de alusiones o sugerencias de naturaleza y paisaje, en número, proporcionalmente a la longitud del poema, verdaderamente asombroso". *De Garcilaso a Lorca*, edición y prólogo de Claudio Guillén, Madrid, Istmo, 1984, p. 254.

emanación discursiva. Para el caso específico de libros que presentan la unidad del *Poema...*, esta entidad puede revelar un punto constante, si bien de ninguna manera inmóvil: una perspectiva preponderante de acercamiento a la dicción, un punto que, por yuxtaposición, señalará también los espacios constructivos que pueden ocupar otros discursos o que por sus vacilaciones y perspectivismo asumirá distintas actitudes frente a su enunciación y a las implicaciones de lo representado. En esta medida será pertinente ubicar el sujeto principal de enunciación en relación con el lugar que su propio discurso le adjudica respecto del mundo y del resto de las voces que en él se oyen, como también concretar la respuesta que hacia su posición y poder ofrece el resto de las entidades discursivas del texto.

Considero que para conferir estatuto de personaje a ciertos elementos no propiamente configurados como seres humanos en el poema lírico, será necesario identificarlos con un uso argumental dentro de los acontecimientos líricos. Para tener estatuto de personaje lírico no es de ninguna manera necesario contar con un proceso de antropomorfización: por el contrario, el hecho de que varias de las fuentes discursivas del *Poema...* sean declaradamente parte de la naturaleza lleva a pensar en un mundo que se construye por la fuerza propia del discurso o del acto personalizado de los elementos o, dado el caso, en proceso de desarrollo doble y simultáneo entre estos actos y los de un observador. Pero más allá de estos elementos constitutivos, que sólo comprobarán la textura de los entes poéticos en relación con sus realizaciones y funciones espaciotemporales, la parte más importante de mi estudio tendrá que ver con el estatuto estético a partir del cual las partes se integran en un todo cuyas características trascienden tanto la idea como la experiencia personal que se encuentra en la base de la producción y/o de la recepción, hacia la concreción del acontecimiento núcleo, que condensa al yo y al otro, en tanto acontecimiento en yuxtaposición al yo, en un todo axiológico.

Capítulo III
El Poema del Cante Jondo

Los títulos de las diferentes secciones del *Poema...* aluden a la “convivencia” de diferentes artes o géneros de expresión artística, lo que promueve la versatilidad de los materiales y recursos discursivos. El libro se compone de diez apartados: un poema introductorio, titulado “Baladilla de los tres ríos”, y las siguientes secciones: “Poema de la siguiiriya gitana”, “Poema de la soleá”, “Poema de la saeta”, “Gráfico de la petenera”, “Dos muchachas”, “Viñetas flamencas”, “Tres ciudades”, “Seis caprichos”, y un apartado final constituido por dos diálogos teatrales: “Escena del Teniente Coronel de la Guardia civil” y “Diálogo del Amargo”.¹²³

El título de “Baladilla de los tres ríos” implica una relación con la poesía narrativa tradicional y con la expresión corporal del baile popular, pero se distingue de lo propiamente andaluz.¹²⁴ Las primeras tres partes del *Poema...* combinan en sus títulos varios elementos que hablan de su naturaleza híbrida. La constancia del segmento “poema” remite al título mismo, a la actividad escritural y genérica, a la realidad discursiva e intencional del texto, dejando que sus calificativos —“del Cante Jondo”, “de la siguiiriya gitana”, “de la soleá”, “de la saeta”— creen un ambiente lingüístico que extraña y que sugiere la imbricación de dominios diversos. Por otra parte, estos mismos elementos parecen o redundantes o subversivos. Los calificativos de “poema” provienen de dos campos semánticos: musical y poético, ambos relacionados con el ámbito tradicional. Eso origina que la significación de los géneros musical-temáticos del cante jondo —siguiiriya, soleá, saeta y petenera—, al ser contaminada por los elementos semánticos del sustantivo —poema—, se reoriente semióticamente y su índole de expresión tradicional se altere al convertirse en poemas cultos que comprenden naturalezas genéricas y/o estéticas diversas. En conclusión, desde el yo lírico que nombra, “siguiiriya gitana”, “soleá” y “saeta” quedan parcialmente despojadas del contenido

¹²³ Sobre el título del libro y los de las diferentes secciones, lo que evocan y las relaciones de distintos campos culturales que implican véase, C. Brian Morris, *op. cit.*, pp. 182-183.

¹²⁴ “BALADA ‘composición poética provenzal’, especie de romance originario de Inglaterra y Alemania’ [...] derivado de *balar* ‘bailar’ [...] La forma *balata* ‘composición para ser cantada [1617], procede de la forma italiana correspondiente *ballata*”, (Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, s.v. balada).

concreto que las unía con su espacio original, pero a su vez modifican la acepción de la palabra “poema”, ya que la acercan, al calificarla, a un mundo donde el eje de la condición artística se constituye sobre la expresión de la voz cantante y no sobre el de la palabra cantada-poetizada, y donde la voz privilegiada depende de una aprobación comunitaria para por sólo los momentos de la *performance* adquirir un tono personal, siempre y cuando la comunidad lo autoriza.³²⁵ Los títulos, por su tensión semántica interna, se mantienen en un limbo tonal, por lo que también se abren a la fuerza constructiva de las combinaciones semánticas, integras sólo en función de su entrelazamiento con los textos que encabezan.

El “Gráfico de la Petenera”, al romper con la serie alusiva a la unión de lo literario con lo musical, de lo “culto” con lo “tradicional”, desestabiliza la cadena concretada por las combinaciones anteriores, introduce lo pictórico-plástico y especifica una naturaleza genérica con orientación distinta a la de las tres secciones anteriores.³²⁶ La sección “Dos muchachas” inaugura una serie de cuatro partes unidas por la temática de las imágenes evocadoras del mundo andaluz —“intertexto” cultural del cante jondo—, que encuentra su continuación en estampas discursivas, como los personajes y nombres reminiscentes de “Viñetas flamencas”, relacionando una vez más lo icónicamente representado con lo

³²⁵ Dentro del mundo jondo, como en general en los espacios culturales de la tradición, gran parte del éxito de la transmisión de los “textos” depende de la calidad del interprete. Así, en la presentación del cante la atención se concentra en la voz cantante y la expresión musical antes que en la copla cantada. En relación con esto es indicativa la visión que Lorca expresa de los cantaores tanto en sus conferencias (pp. 80-83) como en el *Poema...*

³²⁶ Respecto de la elección de los títulos en relación con la diferencia entre “poema” y “gráfico”, la crítica ha señalado la opinión del propio poeta, expresada en sus conferencias sobre el cante jondo (*Conferencias I*, 51). Lorca, como Manuel de Falla, consideraba que mientras siguiyía, soleá y saeta eran los tipos genuinos del cante jondo, la petenera y otros subgéneros —malagueñas, sevillanas, granadinas, etc.— tenían estatuto más folklórico, pertenecían más a lo “flamenco” que a lo “jondo”. Sobre esto véase Christian de Paepe, en Federico García Lorca, *Poema...*, p. 42 y Manuel de Falla, *Escritos sobre música y místicos. Debussy, Wagner. El cante jondo*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, núm. 950, 3ª edición, 1972, p. 142. Con la base conceptual que ofrece la información musicológica, se ha llegado a conclusiones de tipo axiológico respecto de las diferentes secciones del *Poema...*. La valoración del género “petenera” por parte de Lorca, se supone manifestarse en el título “Gráfico de la Petenera”: “the impersonal and two dimensional nature of the term reflecting the artistic ‘distance’ between the poet and his subject, between the poetic rendering and its raw material”. (David K. Loughran, *op. cit.* p. 75); con esto el crítico demuestra que está más prejuzgado por los textos aledaños al *Poema...*, tales como las conferencias de Lorca o los libros de clasificación tipológica del cante jondo, que atento al texto en sí.

tradicional y lo poético. La tercera de estas partes retoma el interés por la geografía andaluza, esta vez para concentrarse en la presencia humana sugerida por los espacios semi-urbanos. A lo largo del *Poema...* hay constantes alusiones a Sevilla, Córdoba y Granada —que empiezan desde la “Baladilla...” —: en la parte titulada “Tres ciudades”, las referencias a las primeras dos ciudades andaluzas van acompañadas por la sustitución de Granada por Málaga. La sección genéricamente lírica cierra con las adivinanzas-presentaciones de los “Seis Caprichos”, que devuelven la problemática al tópico de la unión entre la música y la poesía. Finalmente, los dos últimos textos del libro producen diversas rupturas con el resto del *Poema...*, tanto desde el punto de vista estilístico como temático: a la vez, el “Diálogo del teniente coronel de la Guardia civil” y el “Diálogo del Amargo” crean lazos de intertextualidad con otras obras del mismo Lorca, tanto poéticas como dramáticas.³²⁷

³²⁷ Sobre la inclusión de estos textos dramáticos en la estructura del libro, Christian de Paepe en el prólogo de su edición del *Poema...*, dice: “La reseña histórica de los materiales redaccionales y editoriales del PCJ ofrece la prueba de que los diálogos finales del libro provienen de una etapa ulterior de composición, julio de 1925, y que solo fueron añadidos en el último momento de la confección del volumen en 1931, antes que nada *para servir de suplemento cuantitativo a los cincuenta y un poemitas del libro, juzgado demasiado pequeño. De los varios textos inéditos que Lorca tenía a su disposición, el poeta seleccionó primero tres, para finalmente guardar estos dos*”, (pp. 134-135), el subrayado es mío. El tema de la unidad entre los diálogos finales y las partes “líricas” del *Poema...* será uno de los puntos clave para esbozar el tipo de mundo que Lorca crea en el libro: por lo pronto, quiero señalar algunos elementos de comunicación intratextual como la que se observa entre “El río Guadalquivir/ va entre naranjos y olivos”, “Lleva azahar, lleva olivas/ Andalucía, a tus mares”, versos de la “Baladilla de los tres ríos” (150 y 153) y los dos parlamentos siguientes del gitano en “Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil”: “En enero tengo azahar” y “Y naranjas en la nieve” (271). Elementos como éste no pueden sino hacer dudar de que los diálogos finales del *Poema...* hayan servido de “relleno” en una colección demasiado pequeña para ser publicada. Hacia esta dirección lleva también el hecho de que, como se ve en la edición crítica de Paepe, Lorca, después de diez años de escrituras y correcciones, llegó a descartar, a la hora de la publicación, parte del material propiamente poético, para incluir los textos dialogados. Es decir, se puede pensar que desde la perspectiva autoral hay una intención de unidad, que si bien no obliga a una relación intrínseca de los dos textos finales con el resto lírico, no deja de favorecer la interpretación de unidad interna, más que la idea del “relleno”; pero aun considerando, justamente, que la intención autoral no es obligatoriamente decisiva para la unidad de sentido del poema, la inclusión de los diálogos es poco justificada por razones cuantitativas y, de alguna manera, invita a una reflexión que puede explicar el fenómeno en función de una “poesía dramática”, paralela a un teatro poético. Lo que propicia unidad entre las partes genéricamente diferentes del libro es una misma orientación ético-estética discernible para el receptor: elementos léxicos, personajes, temática, ubicación espacial, caracterización antagónica de discursos, proporcionan ejes de comunicación entre lírica y diálogo. Finalmente, el mismo Christian de Paepe acepta que la geografía, la temática y el tono de la “Escena...” y del “Diálogo...” crean relaciones intrínsecas con el resto del *Poema...*. Para más datos

En las conferencias sobre el cante jondo el poeta concreto sus ideas respecto de la relación entre el poeta culto y el arte tradicional en los siguientes términos:

Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón; y como se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas! Se debe tomar del pueblo nada mas que sus ultimas esencias y algun que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas [...] Los verdaderos poemas del 'cante jondo' no son de nadie [...] Los verdaderos poemas del 'cante jondo' estan, en sustancia, sobre una vetea ideal que cambia de direccion con el aire del Tiempo.³²⁸

Haciendo hincapié en la aversión explícita que Lorca tenía por el intento del creador culto de copiar folklóricamente el sentimiento vivo y el talento del pueblo, se excluye, desde un principio, de la escritura del *Poema...* la intención consciente de imitación, cosa que se comprueba en un análisis comparado de la versificación tradicional con la del *Poema...*³²⁹ Así, por una parte, si bien es innegable la relación del mundo referencial estético con el del *Poema...*, se advierte como improbable que la interpenetración de ambos se configure a partir de una contaminación intertextual mecánica entre los poemas y las coplas. Por consiguiente, se posibilita la relación de una actitud ética común entre las dos manifestaciones artísticas, en términos de comunicaciones estéticas más allá de la técnica, la versificación, la temática tradicional, la alusión mecánica a tópicos reconocibles, es decir, más allá de sus materiales y contenidos en común. Por otro lado, la relación semiótica entre poesía y música es un terreno demasiado movedizo para servir como base del análisis, y la interpretación lorquiana del cante jondo, plasmada en los textos de las conferencias, tampoco permite pensar en el *Poema...* como en un espacio paralelo o contiguo al del mundo "jondo", situado, exclusivamente, en el marco de la realidad culta. El *Poema...* se establece en un espacio claramente culto, por alejarse de sus fuentes:

sobre la relación que mantienen los dos diálogos finales con el resto del libro y con el *Romancero gitano*, como también sobre los materiales que Lorca excluyó de la edición *princeps*, la de la editorial Ulises, véase *ibid.*, pp. 135-137 y 299-315.

³²⁸ *Conferencias I*, p. 72.

³²⁹ "Al tratar de concebir la vida propia como un representar implícito a otras personas, y cada acto [akt] como ritual, nos convertimos en impostores", M. M. Bajtin, *Hacia una filosofía...*, p. 57. Sólo al formar parte ideológicamente genuina de una comunidad, esto significa manteniendo el lugar único del yo, concreto por sus relaciones con los otros, el discurso del *Poema...*, afín al de la comunidad, no se convierte en un discurso hurtado.

primero, desde el punto de vista formal y después, desde la perspectiva de la explotación de temas y tópicos, ya que el poeta crea combinaciones insólitas sobre una base referencial reconocida que, de esta manera, se ve como materia prima reorientada. María Fernanda Palacios resume la relación del poeta con sus fuentes populares así:

recuerdese que Lorca se aproximó a lo popular desde 'otra orientación', y a diferencia de casi todos los poetas que lo han intentado, antes y después de él, Lorca no se acerca al flamenco como a una simple cantera de motivos y de formas poéticas populares [o] para inspirarse en un material ya hecho, ni estilizó el flamenco. Al contrario, tenemos la impresión de que fue el flamenco, sus ritmos, sus formas, lo que modificó su estilo.³³⁰

Del mundo cultural, geográfico, étnico al que pertenece, el libro toma personajes, paisajes, tópicos temáticos, metáforas operantes y les imprime un nuevo destino estético, efecto que se refleja en la junción de dos vertientes discursivas artísticas sobre la base de una integración verbal y ética. Así, el mundo lírico que se construye se nutre de actitudes y fuentes diversas que sólo podrán ser un todo sobre la base del tono emocional-volitivo que imprime la figura central del poeta, entendida como el punto de vista ético que orienta sus materiales. Para la construcción de mundo en el *Poema...*, considero importantes los siguientes elementos constitutivos: discursividad directa o referida, adjudicada a seres humanos o a objetos que por esta operación se convierten en entidades enunciantes, portadoras de valores: temporalidad, espacialidad y desplazamientos espaciotemporales; punto de vista sobre el mundo, discursos en enfrentamiento y predominio de cierto o ciertos tipos de discurso sobre otros, relaciones amorosas, visión de la muerte. Casi la totalidad de estos elementos —excepto del punto de vista sobre el mundo— tiene que ver con el intento de crear y poblar una escena o un escenario de presencias gestuales o discursivas, dotadas de historia propia o de la posibilidad virtual de que creen su historia por la inferencia de los espacios líricos indeterminados. El único elemento que excluí de las funciones anteriores —el “yo” enunciativo predominante, con sus facetas y desdoblamientos— es el que traza las líneas que relacionan entre sí el resto de los

³³⁰ “Poema del cante jondo”, en *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 244 (1991), p. 16. Lo entrecomillado es una cita textual de Lorca, tomada de una carta a Adolfo Salazar, escrita en enero de 1922.

elementos constitutivos por medio de la distribución y el uso axiológicos del material, y que considero exotópico.

La totalidad del libro construye un mundo ficticio, en parte, por medio de imágenes elementales, que no por esto resultan unívocas. Múltiples facetas de esta realidad lírica tienen que ver con categorías de lo jondo, en su calidad de mundo cultural circundante. Voces, geografía, entes discursivos y factuales se despliegan y repliegan consecutiva y/o alternativamente, utilizando la fragmentariedad de las visiones parciales —uso el término con connotaciones espaciales, temporales, discursivas, descriptivas, pragmáticas— para suplantar la carencia argumentativa pormenorizada por la continuidad de actitudes frente al argumento interno de cada uno de los poemas, para constituirse como acontecimiento antepuesto al yo lírico. La unidad del espacio —la más fácil de percibir, aun nominalmente— y la relación referencial concreta con el entorno —la más clara en atar el *Poema...* con su mundo real-estético— crean una tensión significativa con las prerrogativas teóricas que sostienen la no espacialidad de la lírica y las demuestran insuficientes.³³¹ Como ejemplo de esto último, recuérdase que la carencia de unidad de trama se considera característica típica del poema lírico: ahora bien, en el libro de Lorca se pueden encontrar hilos de argumentos que ponen de relieve tanto un comportamiento genérico atípico desde cierta perspectiva teórica, en relación con la construcción de la trama, como las fisuras de los conceptos tradicionales sobre la totalidad de las

³³¹ La unidad espacial del *Poema...* contradice severamente la pretendida falta de espaciotemporalidad en la lírica, que, reduciendo el género a la expresión de la intimidad, es uno de los lugares comunes de la teoría. Anderson Imbert afirma: “Así como usamos la lengua para comunicar los contenidos lógicos de nuestra conciencia y esta tendencia recibe una forma purificada en las ciencias y su mayor desarrollo abstracto en las matemáticas, también podemos expresar nuestra vida interior: en la confianza tratamos de sacar a luz nuestra intimidad, y a la objetivación de esta intimidad la llamada poesía (*sic*), se da en verso o en prosa”. Y llevando más allá esta primera afirmación, el estudioso dice: “El género lírico se derivaría de la situación de un hablante que habla consigo mismo, a solas, y pone el acento en la ‘función expresiva’. El poeta [...] más que apelar a la reacción del lector, más que representar una acción pretérita se siente a sí mismo, contempla su propia intimidad, se desahoga y objetiva intuiciones inefables [...] el poema mismo es un soliloquio imaginario de ese hablante que se revela en el acto de hablar”, (*Teoría y temática del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992, pp. 11 y 252). También María del Carmen Bobes Naves afirma que los análisis de espacio se han aplicado en o contemplado para el discurso dramático y el narrativo, ya que “la lírica no es de espacios, porque tampoco lo es de tiempos”, (*Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, 1985, p. 196).

posibilidades del género.³³² Este rasgo se ha adjudicado a procedimientos dramáticos o narrativos que la peculiar naturaleza lírica del *Poema...* permite, creando más que evocando un mundo jondo: M. F. Palacios afirma: “Difiero de quienes ven en este libro una ‘evocación’ del mundo flamenco. En estos poemas si algo ha desaparecido es el ‘yo’ evocador, propio del tono elegíaco. Aquí todo está dicho en presente, desde un ‘apasionado presente’, desde cercanías que parecen incompatibles con el discurso lírico y sí muy propias del lenguaje dramático”.³³³

Otro tipo de procedimiento que revela la insuficiencia de las posibilidades tradicionalmente adjudicadas al género es la reformulación de la práctica y los logros de la metáfora. En relación con la metáfora que usa Lorca, Marcilly dice que se trata de un tipo particular que quiere poner en tela de juicio el principio de identidad entre los dos polos conceptuales que encierra el tropo, haciendo así resaltar las particulares características de las entidades relacionadas, las cuales imprimen en la metáfora, además de su cercanía conceptual, sus rasgos distintivos, revelando el proceso seguido por el poeta para la asimilación y la sustitución de un elemento por el otro en una imagen

³³² Sobre este tema abundaré en el análisis de los textos que componen el libro de Lorca: sin embargo, es obvia la relación de secuencia espacial, temporal y argumentativa que existe entre los primeros siete textos del “Poema de la Solea”, en los que se representa la escena de una muerte violenta y se matizan discursivamente los diversos puntos desde los cuales es presenciado el acontecimiento. Sobre las relaciones en la trama entre “El poema de la siguiriya” y “El poema de la soleá”, así como sobre los hilos que unen poemas o partes enteras entre sí, las referencias son múltiples en la anotación del editor: algunas se encuentran en pp. 176, nota 1; 177, nota 1; 179, nota 5 y 6.

³³³ Maria Fernanda Palacios, art. cit., p. 17. Las preguntas que surgen a partir de la afirmación son: ¿por qué la concreción de espacios presentes en un tiempo activamente representado por el discurso es incompatible con el género lírico? y ¿por qué la representación de acontecimientos contradice y hace desaparecer el yo que evoca? Estas preguntas solo tienen respuesta si se supera el punto de vista teórico que considera el problema de la tipología lírica como el de la expresión intimista y soliloquial de yo solitario y omnipotente frente a su discurso, cosa que no se propone hacer la estudiosa. En la misma tónica que Palacios, Eich pondera la ausencia del yo-poeta en el *Poema...*, afirmando que las imágenes de Lorca tienen la particularidad de crear entre sí contiguamente una cadena de causalidad lógica, sin necesidad de intervención humana; más concretamente, sin que el poeta sea imprescindible para tal efecto: *op. cit.*, p. 54; la reacción es casi obligatoria, si el poeta-contemplador no es imprescindible ¿quién escribe el *Poema del cante jondo*? ¿quién integra en una visión axiológica el acontecimiento lírico?

aparentemente unívoca pero que se debate en sus diferencias internamente.³³⁴ Sin tomar en cuenta lo anterior, se puede decir que en “Crótalo”, por ejemplo, se intenta una representación metafórica de una castañuela.³³⁵ Sin embargo, además de esto, en el mundo del poema se instala una fuente emisora de sonidos, cuya plasmación lexical-fonética — crótalo, repetido tres veces al principio y al final—, no sólo es alusión metafórica al instrumento típico de la práctica del cante jondo, sino que, manteniendo su naturaleza de sonoridad, logra ser la música del poema. Es indiscutible que el crótalo pretende ser la metáfora de la castañuela. En este sentido el lector informado sobre el cante jondo “ve”, por la plasmación lexical y la traslación de las cualidades semánticas de la palabra “crótalo”, la castañuela. Pero el acontecimiento del poema es la vigencia sonora que se crea con repeticiones y aliteraciones,³³⁶ el son monótono y la constante presencia de articulaciones acústicas que poco necesitan la restauración del sentido del “crótalo-castañuela” para ser operativas de una significación total.

Otro elemento que refuerza la independencia literal creada por el uso no metafórico de las palabras, proviene, al contrario de lo que implica el tropo poético, de la etimología de “crótalo”: “tomado del lat. *crotalum* y éste del gr. κροταλον ‘especie de castañuela’”.³³⁷ La sola palabra revela su uso connotativo tanto por sonoridad como por su etimología. El crótalo deja de clamar por la explicación de la castañuela para producir tanto el efecto acústico como el semántico, y, así, con un movimiento de exégesis contrario a la metáfora, marcada por de Paepe, la castañuela se plasma como resultado de una causalidad cuyo principio es el “crótalo”, entidad creada por el poema hacia la significación interpretativa. En función de la “arqueología” de las palabras y las formas — un escarabajo tiene tanto la forma cóncava como el color oscuro de una castañuela—, el

³³⁴ Charles Marcilly, art. cit., pp. 41-43. Aun habiendo aceptado esto, el crítico tiende en su análisis a sustituir los términos metafóricos por el símbolo construido por la actividad semántica del tropo. Esta actitud analítica me parece traicionar y dejar cojo el argumento principal, acertado, a mi modo de ver.

³³⁵ Paepe, nota 4, p. 258.

³³⁶ La primera cuarteta se repite para cerrar el poema y la aliteración se produce en los primeros tres versos de la segunda estrofa, con la insistencia en la “r”: “En la araña/ de la mano/ rizas el aire”, p. 258.

³³⁷ Joan Corominas y Jose A. Pascual, *op. cit.*, s.v. crótalo.

instrumento de percusiones típico del canto —construcción cultural— es sustituido por el crótalo —materia prima no intencional y tergiversación del mundo natural—. con el fin de suplir las necesidades de un mundo en el que se exige, no literalmente una castañuela, sino un crótalo, por demás productor primitivo de una sonoridad cuyo nivel de elaboración se acerca a la idea del canto jondo como sonoridad originaria.

I. Los “Seis caprichos” y el uso de la metáfora

Quizá la parte donde más claramente se ven procedimientos por el estilo es la de los “Seis caprichos”. Se trata de seis “descripciones”, problemáticas en su referencialidad tanto objetual como contextual. En relación con lo enigmático de los elementos cuya presencia sería definitoria para los objetos inanimados —la guitarra, el crótalo, la cruz, el candil— o para las plantas —chumbera y pita—, lo más relevante no se encuentra en el poder evocativo de su semiosis dentro del universo simbólico del cante jondo ni en la fuerza de su representación metafórica para la construcción de su imagen-premio para el lector. Tanto la realización léxica como la revelación de la identidad están presentes desde los títulos.

En esta sección del *Poema...* el mundo de los objetos se crea por medio de diversas estrategias. Al final del primero de los “caprichos”, con la exclamación “¡La guitarra!” (254) —posible respuesta alegre de alguien al que ha sido puesta la adivinanza o posible exclamación del sujeto lírico solitario, excitado por su propia creatividad— se introduce el elemento lúdico que proporciona movilización y sonorización a algo que de otra manera sería puramente descriptivo. El poema se crea en la convergencia de la doble vertiente adivinatoria, plasmada en el último verso y fincada, por una parte, en la objetividad de la presentación enigmática y, por otra, en la actividad del sujeto de la enunciación.³³⁸ En sí, la descripción aprovecha el tópico del juego infantil para

³³⁸ Este sujeto es esencialmente doble, ya sea por sus funciones como fuente de la interrogación que cambia su actitud en el momento de responder su propio juego, ya sea por la posibilidad de que sean dos personajes los que asuman las funciones discursivas descritas anteriormente. Cualquiera que sea la interpretación sobre este punto particular del poema, lo cierto es que, como fuente discursiva, el sujeto de enunciación logra opacar su entidad, ya sea desdoblándose, ya sea proporcionando muy poca información sobre los involucrados en la comunicación. Sin embargo, por las funciones discursivas que se desempeñan en el poema, se puede decir que hay dos perspectivas alternadas que expresan tanto un parecido como una disimilitud: desvelar una naturaleza encubierta en la adivinanza de la guitarra, a la que se enfrentan los sujetos, y devolver el instrumento musical al mundo en el que es reconocible como guitarra, pero esta vez, subrepticamente alterado en relación con sus características constitutivas. En relación con lo anterior, se debe señalar que, desde el punto de vista de la pragmática analítica, la relación que hay entre la palabra y la cosa que por ella se designa es arbitraria en principio, pero motivada por el constante uso que asocia el significante, las características particulares y el sonido articulado. La adivinanza, como juego, aprovecha la comparación metafórica para revelar las características particulares de un objeto de manera cierta pero intrigante, con el fin de desviar la atención y producir una confusión resuelta al llegar al final del juego. Así,

desmentirlo, demostrando, hasta sus últimas consecuencias, la imaginación que hace operantes los procedimientos de una adivinanza y, a la vez, advirtiendo sobre la no funcionalidad del caso particular, revelando la identidad del objeto desde el título. La actitud conclusiva, ya sea del mismo creador de la adivinanza ya sea de un interlocutor, devuelve, parcialmente, al poema su sentido de juego. El procedimiento de la adivinanza se invierte: del todo-guitarra, explícito desde el principio, se tiene que adivinar la parte: la encrucijada redonda puede ser la apertura de la caja de sonoridad; las doncellas de carne, cuerdas de plástico; las de plata, cuerdas de metal; los sueños de ayer es posible que evoquen la tradición musical a la que ésta y no otra guitarra pertenece; el Polifemo de oro, finalmente, establece una vez más la totalidad del instrumento a partir de la conjunción paradójica de sus partes y de su color, enfocándola hacia el ojo único del gigante unifocal. El poema va de lo general a lo particular, marca la dependencia de las partes y devuelve al instrumento una renovada naturaleza que se acumula sobre el título, producida tanto por el procedimiento argumentativo de la adivinanza como por la actitud que hacia dicho procedimiento tienen emisor y receptor. El texto se configura, pues, como la comunicación de lo dado con lo planteado por medio de la práctica lingüística, que ofrece dos perspectivas de percepción, constituidas, esencialmente, por su realización discursiva. Esta última corresponde plenamente a la posibilidad de crear un mundo, produciendo a partir de su lenguaje, una historia que acompaña el objeto, junto con la sensibilidad cultural que con éste se evoca. El sentido metafórico por el que se describe la guitarra en el poema-adivinanza, provoca al mismo tiempo la desestabilización de la obligatoriedad de que un nombre corresponda a un objeto al que designe unívocamente.

La presencia de la música viva, plasmada en el baile de "seis doncellas" (v. 3 p. 254), la especie de diálogo entre el sujeto lírico y alguien más, así como la posibilidad

la palabra como designador de rasgos particulares y definidos se revela como insuficiente desde el punto de vista del diccionario y enriquecida desde el punto de vista de la experiencia cognitiva, lúdica y poética. Pero, por otra parte, la adivinanza crea una imagen borrosa, posiblemente adjudicable a objetos diversos, exactamente por la poca concreción lingüística que logra. Sobre la manera de designar de los nombres, véase Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1986, pp. 27-42.

alternativa del monólogo lúdico, que se da en la exclamación final, afirman la idea de un mundo en proceso de creación en la medida en que sonido y movimiento se despliegan y que audición, vista y tacto hacen obligatoria la presencia de por lo menos un sujeto observador de otros, poblando el poema de presencia animada y ecos. Las seis doncellas bailadoras, abrazadas por su Polifemo, contagian de tacto, movimiento y sonido una realidad discursiva puramente visual, convirtiéndola en sonora: el ciclope, amante tuerto y ojo abismal de la caja de resonancia de la guitarra, es, desde su espacialidad, la fuente creadora del poema como plasmación acústica. La creación espacial del poema empieza en la encrucijada redonda, cuya literalidad profundiza al adjudicarle una doble naturaleza. La adivinanza se crea en el umbral de la relación paradójica entre el detallismo descriptivo desorientador y la claridad redundante y alterna de su enunciación. Varias etapas de superposición y traslape "descriptivo" intensifican el título, desmintiéndolo a la vez, haciendo que la creación oscile entre la poesía y el juego verbal: la encrucijada redonda, extravagante y contradictoria, se crea en función de que las doncellas-caminos nunca se entrecruzan y la totalidad del mundo es revelada en la búsqueda onírica, revitalizada en la actualidad de la adivinanza: "Los sueños de ayer las buscan" (v. 7, p. 255). El sentido se obscurece por esta intervención que coloca en el centro del poema entidades inmateriales sin propietario explícito: los sueños de alguien, posiblemente de una memoria ancestral. Este elemento intensifica la materialidad problemática de las seis doncellas, que se debate entre los paralelismos paradójicos y la originalidad de la aportación metonímica: tres de éstas son vitales, humanas, calurosas, como la carne, pero con el mismo estatuto ontológico las otras tres son de plata. Materialidad y color se mezclan aquí con sensaciones táctiles de calor y frío.

Los "Seis caprichos", con la referencia musical de su título y más todavía con su autorreferencialidad de creación "caprichosa", presentan tácticas discursivas basadas en la paradoja de un mundo creado a fuerza de una voluntad contradictoria. Los objetos referenciales de los "Seis caprichos" se plantean como naturalezas oscilantes entre lo animado y lo inanimado, suspendiendo y renovando todo lo que de una y otra categoría les puede ser conferido y erigiéndose en entes vistos de nuevo, apreciados en tanto

originarios de la totalidad de su mundo, por medio de los siguientes procedimientos: deslizamiento oposicional del objeto-candil hasta ser función-llama y, después, su transformación en beneficio de la cigüeña-visión ("Candil", pp. 256-257):³³⁹ la castañuela es el pedazo de palo, el crótalo, por ser "escarabajo sonoro" (258); la planta, "Pulpo petrificado" (v.1, p. 261), está vivificada a pesar de su petrificación animal ya que pone cinchas "al vientre de los montes" (v. 3, p. 261); la cruz, término último (vv. 2-3, p. 262), suspende la continuidad y autocontemplándose, deja en suspenso la continuidad de la escritura (v. 5, p. 262). Hacia la misma finalidad se orienta la fusión de lo visual con lo auditivo en la adivinanza de un instrumento de música sin más referencia que el movimiento de unas doncellas. El baile transcurre en un ambiente, si bien no enmudecido, animado sólo por la sonoridad de las palabras que atenuan la real presencia de la música, atraída elusivamente en el espacio cóncavo del abrazo de "un Polifemo de oro" (v. 9, p. 255) y presente en el ritmo poético. La interferencia de cualidades de un tipo de mundo en el espacio propio de otro crea el efecto de desestabilización de las características concretas y comparables entre el mundo del *Poema...* y el de la recepción, haciendo tortuoso el tránsito de regreso a la realidad externa. Pero el efecto poético no acaba ahí. La superposición y el intercambio de características pertenecientes a diversos ámbitos terminan por crear nuevas implicaciones para objetos viejos, cuya naturaleza no se dirige únicamente hacia el cumplimiento de una sola actividad. Esto se deja ver en las relaciones entre lo natural y lo cultural, lo tradicional y lo mitológico culto establecidas por la poesía: Laoconte en su lucha con el viento (vv. 5-6, p. 259) y Dafne y Atis³⁴⁰, en su entendimiento íntimo de la pena de la chumbera (260), respectivamente. Así, se contamina la identidad de las presencias nominales líricas por sus cualidades literales y contextuales, que pasan de unas a otras.

Según Stacey L. Parker.

³³⁹ La percepción de la luz es la base de la visión: la luz, como oposición a la oscuridad, remite a un campo semántico contrario a la muerte que, sin embargo, llega a encarnar en el "gitanillo muerto" (257).

³⁴⁰ Sobre Dafne y Atis, personajes mitológicos, conocidos por haberse convertido en flores o plantas en la mitología griega, véase David K. Loughran, *op. cit.*, nota 1, p. 83.

[e]l *Poema del Cante Jondo* de Federico García Lorca presenta una poesía aparentemente directa cuya visión nace del mundo concreto. La superficie, sin embargo, desmiente la complejidad visionaria que esta por dentro. En muchos poemas del libro, Lorca emplea el juego perspectival mediante imágenes que trascienden el nivel literal, o sea referencial, del poema. De una imagen suele surgir una visión múltiple que nos obliga a una reinterpretación de la visión literal.³⁴¹

Ciertamente, se puede ver el conjunto de la expresión poética de este libro como una complejidad que rebasa lo referencial, optando, así, por acudir a la necesidad hermenéutica de un mundo valorado por sus simbolismos más allá de su referencialidad.³⁴² Extendiendo la afirmación de Parker, se puede, no obstante, evitar que esta necesidad exegética se adjudique a la complejidad —aspecto que a veces se desmiente desde el texto, como por ejemplo, en toda la sección de los “Seis Caprichos”— al concebir el trabajo de Lorca como creación de un mundo genuinamente completo.³⁴³ con base en la aproximación discursiva elemental a un universo poblado, escasamente, tanto de seres como de explicaciones metafóricas.³⁴⁴ Esto, sin desligar el *Poema...* de su

³⁴¹ “La visión múltiple del *Poema del Cante jondo*”, *Hispanic Journal*, 10:1 (1988), p. 39.

³⁴² Así, para empezar, se debe suponer que la referencialidad concreta sería más simple de entender y, por supuesto, más abarcable y transparente.

³⁴³ La fragmentación como característica de la lírica va unida a la carencia de marcas espaciotemporales y por lo mismo de falta de una trama o argumento causal. Insisto en la completud del mundo lírico porque creo que parte de la visión esencialista e idealista que siempre se adjudica al género proviene de la equivocación teórica en relación con la delimitación espaciotemporal de los textos, cuya carencia propicia visiones ahistóricas y preocupaciones trascendentales como elementos propios de la forma arquitectónica lírica.

³⁴⁴ Me refiero a una concepción semántica y pragmática que tendría su correlato en la conclusividad y obligatoriedad de las acciones presentadas en el libro y en la carga contextual que ellas adquieren al formar parte de una suerte de mundo real, reconocible como fuente primaria de los materiales utilizados en los poemas. La fragmentariedad de la lírica se ha concebido como una de las posibilidades del género para conseguir, por medio de la elementalidad no explicativa y no concluyente, la aproximación evocativa de la totalidad: “Ruin and fragment conjoin the functions of the monument and of evocation: what is thereby both remember as lost and presented in a sort of sketch (or blueprint) is always the living unity of a great individuality, author or work”. (Philippe Lacoue-Labarthe y Jan-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 42). En el estudio de los dos filósofos, el fragmento se concibe como género ejercido por los románticos y en particular por F. Schlegel. Lacoue-Labarthe y Nancy, comparando la función representativa de totalidad e individualidad del fragmento, hecha por Schlegel, con la poesía romántica, también hecha por el mismo, encuentran la siguiente relación entre los dos géneros: “As an indicator of a process rather than of a fixed state, this term [se refiere al término “fragmento”] is in agreement with the important *Athenaeum* fragment 116, where the ‘particular essence’ of ‘romantic poetry’ is ‘that it should forever be becoming and never be perfected’. And in a certain manner, fragment 116 defines the totality of poetry, as fragment”: (*ibid.*, p. 43). La idealidad que reviste el fragmento en cuanto posibilidad esencial de creación originaria, se expresa en los siguientes términos: “[...] fragmentation as chaos is also the material available to the creator of a world, and thus that

referente cultural concreto-fuente de inspiración, lo vuelve unidad de sentido que puede no sólo ser complementado en su significación por la realidad, sino regresar a ella para enriquecerla de sentidos. El mundo del cante jondo, como fenómeno extrapoético, es un espacio del que la poesía culta se desprende en búsqueda de los límites propios de sus medios expresivos, pero al cual, como objeto de la recepción, como producto mediatizado, tiene que regresar: hacia esto apunta la referencialidad obvia y los nexos culturales explícitos —títulos y temática, información genérica de otro tipo sobre el tema del cante, intertextualidad de poema y conferencias. Es decir, en lugar de pensar que la expresión rebasa la referencialidad, por evocar mucho más de lo que dice o de lo que en ella los seres humanos estamos dispuestos a observar en nuestra percepción de la realidad, sería más apropiado, para la viabilidad de la comunicación de los múltiples espacios en los que se encuentra arraigado el libro, pensar que en él se propone un mundo entero que reclama una comprensión abarcadora y justificada dentro de su límite de acción y visión. En el interior del espacio delimitado por las palabras —incluyendo el vacío tipográfico, la sonoridad, la transgresión de la descripción unívoca y detallada, los elementos incluidos por evocación, la consistencia cultural que liga el conjunto poético con el mundo de Lorca en el tiempo de la escritura, etc.— cabe, por su naturaleza actante y no por su carácter de muestrario representativo, exactamente, un nuevo mundo “jondo”, en el que hay guitarras, encrucijadas mortales, amores y luchas ideológicas, ubicables en una geografía exacta y nominal. En este sentido creo que “[t]he purpose of establishing these fictional spaces is less to increase the trade in conventional wisdom than *to expand our perception of fictional possibilities. Fictional colonies established as bases for traveling back and forth to the actual world must therefore be distinguished from fictional settlements founded for the sake of adventure and investigation, after burning ships*”.³⁴⁵

the romantic Fragment conclusively confirms and installs the figure of the artist as Author and Creator”. (*ibid.*, p. 52) Lo que concibo como totalidad de un texto lírico no es de ninguna manera lo que se apunta desde el romanticismo como relación de fragmento, individualidad, creación originaria o absoluta. Defendiendo la totalidad de un mundo lírico señalo solamente que la significación de un texto poético es completa por su específica relación con el mundo real externo al texto.

³⁴⁵ Thomas G. Pavel, *op.cit.*, p. 85, el subrayado es mío. Sobre la metáfora desde otra perspectiva de uso y de implicaciones regresaré durante el análisis de los diálogos finales.

II. “Baladilla de los tres ríos”

En el primer poema del libro, “Baladilla de los tres ríos” (149-153) hay una simetría obsesionante en la construcción de dos grupos de enunciación muy claros que métricamente evocan dos claras vetas de la tradición poética española, una narrativa y otra lírica: a) las cuartetos octosilábicos —considero que los versos 25, 26, 29 y 30 constituyen una sola estrofa entrecortada por la “respuesta”, calificada de grito, que exige la exclamación-pregunta de los versos 25 y 26; y b) los dísticos —primer verso de cuatro sílabas y segundo de siete, un total de 11 sílabas— encerrados en exclamaciones, escritos en cursiva, y que alternan entre “*¡Ay, amor que se fue y no vino!*” y “*¡Ay, amor que se fue por el aire!*” Las cuartetos, al crear el trayecto de los ríos de Andalucía, van estableciendo un aparente contrapunto entre el de Sevilla —el Guadalquivir, quien ocupa, temáticamente, los dos primeros versos de las cuartetos— y los dos de Granada —el Dauro y el Genil, a los que se refiere, en las estrofas de cuatro versos, el tercero y cuarto, excepto en el caso de la estrofa cortada. Las características de los ríos se ven contrariadas en los versos 25 y 26; ahí, la apariencia idílica del Guadalquivir se ve unida a la tristeza del Dauro y del Genil, en el momento en que la semiosis de la palabra “ríos” se sustituye por la del “agua”, portadora del “fuego fatuo de gritos” (vv. 25 y 26).

Hasta el verso 25, el río de Sevilla, corriendo entre “naranjos y olivos”, parece ser la imagen de un ambiente idílico, mientras los de Granada se precipitan del frío de la Sierra a los trigales calurosos del llano. El Guadalquivir se caracteriza por la benevolencia acuática, mientras los otros dos son cambiantes, sujetos al obligatorio proceso transformativo de las estaciones del año, bajo el cual se manifiesta el transcurso de la naturaleza. Christian de Paepe encuentra en la presentación de los ríos un intento de zoomorfización —y hasta de antropomorfización—: se fija sobre todo en los versos 7 a 10, los cuales, según el crítico, siguen el ejemplo de “imágenes populares”.³⁴⁶ A mi modo de ver, tanto los ríos como las ciudades a las que pertenecen y con las que comparten felicidad o augurios de desdicha, se encuentran bastante lejos de la zoomorfización. A lo

³⁴⁶ Paepe, nota 8, p. 150.

largo del poema y en relación con los ríos se despliega una dialéctica entre movimiento e inmovilidad, felicidad/animación/vida e infortunio desolación/muerte, procesos paralelos a la tensión creada por medio de la geografía y la inscripción de los gritos. Todos estos elementos hablan, en todo caso, mucho más de entidades cuyo estatuto óntico se acerca al de los seres humanos que a los animales, además de que en el poema hay una ausencia absoluta de presencia animal. Pero tampoco la antropomorfización me parece un recurso necesario para la configuración de las ciudades y de los ríos: esta alteración de identidad empobrece la trascendencia de la caracterización por reducirla a una presencia antropomórfica, convirtiendo la concreción así en alusión arquetípica. Distinta es, en tanto intensificadora del sustrato cognitivo, la humanización de los elementos inanimados, de los espacios nominales cargados de historia y presencia identificatoria para el mundo del poema, y para el lector. Humanizar, en este sentido, no significa solamente dar a lo inanimado poderes del hombre, sino configurar por medio de lo que el hombre implica, en cuanto presencia socio-cultural de memoria y actualización, un espacio del que parte y en el que regresa el discurso: un ente que habla y actúa, no a la manera de un ser humano, sino frente a un ser humano, como algo distinto.³⁴⁷

Desde la primera estrofa, los ríos son los ejes por medio de cuyo trayecto se crea el paisaje: la movilidad se expresa por los verbos “va”, “bajan”, cuyos sujetos son el Guadalquivir, el Genil y el Dauro, mientras la inmovilidad caracteriza el entorno natural de la tierra, generado por el recorrido de las aguas, contraponiendo su estatismo al movimiento del agua. A pesar de que la imagen creada en la primera cuarteta es de campo no habitado explícitamente por el ser humano, los cultivos remiten a su presencia. En la segunda cuarteta, los ríos se caracterizan por medio de elementos que apelan a rasgos fisonómicos, estado de ánimo y condición vital; en la tercera, se refieren por medio de su entorno urbano, al que se atan metonímicamente por medio de las ciudades Sevilla y

³⁴⁷ C. Brian Morris afirma sobre el proceso de convertir la naturaleza en personaje: “in looking at his [de Lorca] native region with his own eyes rather than through those of other Andalusian poets, he treated it with respect and sensitivity, elevating it to the status of protagonist in its own right”, *op. cit.*, p. 244.

Granada, y la vitalidad productiva de los barcos de vela se enfrenta al remar triste de los suspiros granadinos. En esta cuarteta, como también en la siguiente, se advierten en mengua los elementos de antropomorfización y esto se conjuga con la mayor dependencia configurativa de las ciudades relacionadas con sus respectivos ríos. Las características devuelven los ríos a su naturaleza de fenómeno geográfico, entregando a las ciudades el poder metonímico del movimiento y sustrato emotivo:

Para los barcos de vela,
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
solo reman los suspiros

(vv. 13-16, p. 151).

En esta parte la metonimia es el *tropo* predominante. Los estados de ánimo se incluyen por medio de “los barcos de vela” y el remar de “los suspiros”. Varios niveles de semantización crean imágenes-agentes de particularidades sociales, como puede ser el comercio fluvial o elementos actantes-espectrales, advertidos tras la actividad sentimental de pesadumbre en su expresión de suspiro. La misma tonalidad de humor contrastante se recalca en la soberbia, vitalidad y movimiento del Guadalquivir, frente a la muerte, el estancamiento y la inmovilidad de los ríos de Granada. El contraste atañe con mayor claridad las realidades que, tras establecer los diversos niveles de metonimia, se advierten en la cuarteta en la que se concretan las propiedades de vitalidad de Sevilla, contagiada a sus espacios de campiña, frente a la inmovilidad, pequeñez, muerte, estatismo en el espacio urbano de Granada.

Motivación discursiva, desdoblamiento de entidades, memoria, tiempo, espacio, emotividad se forjan hasta el verso 25 casi unívocamente por las cuartetos. En ellas parecen crearse dos personajes, cuyo curso crea dos tipos de geografía contrastantes por su entorno y por cuanto en él se evoca de actividad vital y de repercusión emotiva.³⁴⁸ El

³⁴⁸ Me refiero a los grupos semánticos conformados respectivamente por “naranjos”, “olivos”, “barcos”, “camino”, “alta torre”, “viento” frente a “nieve”, “trigo”, “llanto”, “sangre”, “suspiros”, “torrecillas muertas”, “estanques”, propios de las configuraciones del río de Sevilla, por una parte, y de los dos de Granada, por otra. Entre estos dos grupos semánticos hay oposiciones obvias: por ejemplo, las altas torres de Sevilla contrastan con la característica de “muerte”, inercia, inactividad, pequeñez de las torres de Granada. Otro proceso de semantización se lleva a cabo por la combinación oposicional de “nieve” y

curso de la enunciación que presenta a Andalucía por sus ríos se ve perturbado por las interjecciones en cursiva. Los dísticos, como actos ilocutorios directos, contaminan de apelación directa las cuartetas, anticipando el enfrentamiento dialógico que se constatará entre los versos 25 y 32. Al llegar al verso 25, la entidad discursiva de las cuartetas se ha configurado como plena de memoria histórica y de poder de visualización espaciotemporal. “*¿Quién dirá que el agua lleva un fuego fatuo de gritos?*” se presta a dos formas de interpretación: en la primera, se desplaza quien enuncia las cuartetas anteriores y se sustituye discursivamente por otra instancia; en la segunda, quien enuncia las cuartetas es interpelado por una entidad alterna. Creo que ambas posibilidades se podrían conciliar en la figura de un doble, consciente de la inconformidad que van revelando a lo largo del poema los dísticos. La exclamación de los versos 25 y 26 instala en el poema el diálogo, como incognita, pero también como posibilidad, cosa que está presente en la expresión “*¿Quién dirá [...]*”.

La semántica contraria de los ríos se unifica en el vocablo genérico “agua” (v. 25), que posteriormente se desvela como portadora del “fuego fatuo de gritos”. La misma palabra se ha utilizado como idéntica a los ríos de Granada (v. 15). Si bien en la memoria del poema persiste el detalle, el intercambio dialógico de los versos 25/26 y 29/30 sustituye la acepción y enriquece su sentido. Por medio de la interjección exclamatoria (vv. 25 y 26), la geografía adquiere sus dimensiones de fuente discursiva, la espacialidad se convierte de productora de bienes u observadora de la actividad humana — concentrada, metonímicamente, en las ciudades—, en emisora de gritos, es decir, en ser vivo, capaz de sentir y expresar sus emociones. Al regresar a la totalidad del poema hasta aquí, se puede reconstruir la plenitud del acto-escena en los siguientes términos: desde un punto espaciotemporal de memoria y conocimiento, Andalucía, atravesada por sus fuentes vitales es vista (probablemente en desdoblamiento) como el contraste semiótico de los ríos. El rumor de los dísticos es la voz propia de los ríos, quienes contrarían la visión

“trigo”: el binomio puede ser representativo de frío vs calor, soledad vs actividad humana, altura vs llano, esterilidad vs fertilidad. De cierta manera, la existencia dual y la contradicción interna que caracteriza los ríos de Granada, forma parte de la tensión enriquecida que transportan a la ciudad.

oposicional que se les adjudica. Cuando ya el “rumor” es irreprimible, por tanto repetirse en su doble variante de ausencia amorosa por incompatibilidad natural, plasmada en la oposición aire-agua, o de abandono irrevocable, se vuelve imposible ignorar el desafío discursivo de los gritos. Sin embargo, el diálogo que empieza en los versos 25 y 26 encierra todavía el intento de ignorar lo que el agua grita. Tanto el tiempo verbal de “dirá”, como el pronombre interrogativo “quién”, pero más fuerte que ambos, el punto de exclamación que subraya la duda y la necesidad de reprimirla, demuestran la voluntad de quien habla —de Andalucía o de su doble— de negar el discurso insistentemente adolorido de los ríos. Por medio de la dubitante configuración del enunciador de las cuartetas se puede aprovechar la poca claridad del sujeto en los versos “Lleva azahar, lleva olivas, Andalucía, a tus mares” (vv. 29-30), que pueden ser adjudicados tanto a la misma geografía genérica como a su doble, y así, dar un estatuto de monólogo a las cuartetas.⁴⁹

El curso de las aguas tiene un fin: desembocar en el mar, cargado de productos (vv. 29 y 30). El imperativo natural, además de hacer que el Guadalquivir cumpla con un destino feliz, unirse con el mar, recalca la felicidad de los bienes traficados. Sin embargo, el poema termina con la obsesiva insistencia del rumor de las aguas en su desacuerdo apasionado con la entidad que enuncia las cuartetas: “¡Ay, amor que se fue por el aire!”. Estos versos —con su variante— son la expresión de la corriente de agua que une en su caracterización de lamento los tres ríos, superando las oposiciones pretendidas en las cuartetas y justificando plenamente el título, no de canto a ellos, sino de “Baladilla” suya. El murmullo inquietante del agua interfiere en la geografía y es la base de la posibilidad de adjudicarle estatuto de discursividad directa, que se hace evidente tardíamente en el transcurso del poema en la ruptura estructural de la última cuarteta. Ante el “fuego fatuo

⁴⁹ Sobre la final identidad de los tres ríos vease el análisis del poema en María Fernanda Palacios, art. cit., pp. 18-19. Loughran concibe Granada como opuesta a Sevilla e identifica la función de la primera como “symbolic of the human condition and the geographical representation of the anguish at the center of the *cante jondo*”, (op. cit., p. 54). Esta interpretación deja excluida la textualidad concreta, la tensión entre las dos ciudades y la manera lírica de imprimir, en ambas, características no metafóricas que las acercan y las alejan alternadamente.

de gritos". quien enuncia los cuartetos se refugia en la imagen ilusoria de Sevilla.³⁴⁰ que se ha pretendido construir por oposición a los rios de Granada. en las cuarteras precedentes. y que al final queda desmentida por el propio Guadalquivir.

Desde la perspectiva de la interpretacion expuesta. la geografía no está descrita. sino creada por su propio discurso y en función del diálogo que se establece internamente. Si. al empezar. se tiene la ilusión de que la entidad discursiva de las cuarteras es la que predomina en el texto. al concluir el poema. se afirma que la presencia de esta voz está supeditada a la del agua y así se establece coherentemente la razón por la que Andalucía se va creando por la fuerza del (dis)curso de sus rios como una geografía sufriente por amor. Así. queda. también. lógicamente plasmada. desde el interior del poema. la razón por la cual. a pesar de la caracterización de los gritos como "fuego fatuo" —extinguible. ilusorio. momentáneo—. son estos. voz de los rios. quienes concluyen el poema. reiterando la visión propia y genuina de Andalucía como espacio más allá de su geografía acomodada en oposiciones que sopesan felicidad y desgracia: como lugar del desamor.

³⁴⁰ Christoph Eich afirma sobre esta ciudad: "Sevilla encarna el lado luminoso de Andalucía. En Lorca va asociada a los niños. al baile" y "demasiado traviesa y en el fondo ajena a toda incinación trágica". *op. cit.*, pp. 65 y 66. Las generalizaciones desvelan la carencia de una base textual para la interpretación tanto en el contexto del poema. como en el de la totalidad del libro. un impresionismo analítico y una caída más en tópicos extrapoéticos. Para comprobar la diversidad de Sevilla en cuanto espacio-portador o en cuanto *topos* en el que se instauran emociones múltiples y contrastantes entre sí. cfr. "Poema de la Saeta" (192-206); "Baile" (250-251).

III. "Poema de la Siguiriya gitana"

Dentro del "Poema de la siguiriya gitana" hay una secuencia de acontecimiento lírico tanto representada como actuada por sus propios intérpretes. Esta microhistoria es la que evoluciona en "El paso de la siguiriya", "Después de pasar", "Y después" (164-169). Pero antes de llegar a estos poemas y de manera parecida a la formación de espacio y tiempo de la "Baladilla de los tres ríos", el paisaje con sus componentes fundamentales adquiere configuración de entidad discursiva. A lo largo de los siete poemas que componen la primera parte del libro hay elementos temáticos que progresivamente logran mutaciones de sus identidades.

En "Paisaje" (pp. 156-157), parece presentarse descriptivamente —esto sucede sólo si el poema se lee separado de la secuencia "lírico-narrativa" a la que pertenece— un espacio central, "El campo/ de olivos" (vv.1 y 2), cuya caracterización axial, movimiento contenido, será explotada y profundizada, en varios sentidos, tanto en el mismo poema como en "El grito" (pp. 161-162). El movimiento contenido es el elemento motivador de la configuración espacial y de otro aspecto preponderante en todo el "Poema de la siguiriya gitana": el sonido, junto con su naturaleza alterna, el silencio. Entre construcciones silábicas de 3, 4 y 6 aparecen versos de siete sílabas. Entre ellos "Tiembla junco y penumbra" (v. 9), "Se riza el aire gris" (v. 11) y "que mueven sus larguísimas" (v. 17) semánticamente concentran la multiplicidad con la que se presenta la visualización del movimiento en el poema.

El tiempo no se precisa aquí con exactitud, pero es obvio que el olivar es visto en un momento límite entre luz y oscuridad. A esto apunta la visualización del movimiento de las "larguísimas/ colas" de los pájaros en cautiverio (vv. 17 y 18), del temblor de "junco y penumbra" (v. 9) y del color gris del aire (v. 11). El panorama se construye debatiéndose entre el momento incierto —madrugada o crepúsculo: todavía no es posible saber, aunque la "lluvia oscura/ de luceros fríos" (vv. 7 y 8) orienta la interpretación hacia el tiempo de la madrugada, punto que se confirmará en la secuencia creada por "La guitarra", segundo poema de la serie—, el arraigo de los árboles en el campo y el estremecimiento de sus hojas, movimiento paralelo al del temblor del junco y de su

sombra, llegando a su culminación, en el aleteo vano y lento —estatismo y cerrazón— de los pájaros en cautiverio; esta sensación de lentitud, por otra parte, se provoca por la longitud superlativa de las colas. La fuente sonora predominante del poema aparece entre los versos 12 y 14: “Los olivos, están cargados/ de gritos”, instancia que alterna al final del poema con los pájaros, únicos seres animados, cuya característica fundamental es la carencia de libertad. Pero por la construcción verbal referente a los gritos y el cautiverio se puede suponer que la sonoridad está truncada, por el momento. En el clima del poema predomina la sensación de algo inminente. La rima asocia las palabras “olivos”, “abanico”, “hundido”, “fríos”, “río”, “gritos”, “cautivos”, “sombrio”, recalcando la totalidad semántica del poema, en la que destacan movimiento en contención, temporalidad incierta, y sensorialidad subrepticia.

El llanto de “La guitarra” (pp. 158-160),³⁵¹ como el movimiento y la posibilidad sonora del “Paisaje”, tiene la diversidad de naturalezas alternas: la del llanto del agua (v. 12), del viento (v. 13), de la flecha sin blanco (v. 21), de la tarde sin mañana (v. 22), del primer pájaro muerto (v. 23). El punto de vista creador se ubica en un espacio desde el que la imagen se presume completa, aunque frustrada emocionalmente en todas sus expresiones.³⁵² Toda actividad pragmática o emotiva se realiza por la guitarra, el agua, el viento, la flecha, la tarde, el primer pájaro. Cada uno de estos elementos cumple funciones que tienden a explicar el trasfondo sensible de la situación que se vive. El llanto de la guitarra, al principio, tiene algo de la permanencia de los fenómenos naturales: su

³⁵¹ La interpretación de este poema por Eich culmina de la siguiente manera, apuntando hacia una simbología de la metáfora como arquetipo significante: “el corazón es lo que ahora da noticia de sí. La intemporalidad lo ha herido. Por eso llora. Errante, monótono, fatal, el llanto mana del corazón sangrante”, (*op. cit.*, p. 63). A raíz de que en el poema haya una evidente carencia de causalidad en el llanto de la guitarra, el crítico infiere la intemporalidad y su peso en el sentimiento que expresa la guitarra. Más adelante interpreta las “blancas camelias” como símbolo de “la vida en su pureza, y un llanto por la paralización del tiempo y la fatalidad de la muerte” (*loc. cit.*). La acepción de la flor como símbolo de la vida en su pureza parte de presupuestos no explícitos por parte del crítico y, obviamente, sin apoyo textual. Por lo demás, la paralización del tiempo no compagina con el presente activo de los tiempos verbales. Hay en el tiempo algo de contención, de movimiento en cámara lenta, pero no hay parálisis.

³⁵² Christian de Paepe habla de esta frustración en su nota sobre los versos 21-24, p. 159. Otros elementos que hablan de lo mismo son: el llanto monótono, obligatorio como el ruido del agua o el paso del viento “sobre la nevada”, la añoranza de las cosas inalcanzables; la muerte final del pájaro originario.

extensión en el tiempo es imposible de concretar y su procedencia es la raíz de una mitología permanente. Pero el tiempo se relaciona con un acontecimiento: la guitarra parece “empujar” el curso temporal hacia un cumplimiento inevitable, imposible de detener: “Se rompen las copas/ de la madrugada”. La temporalidad del poema es la del presente de la enunciación y las configuraciones de la principal instancia discursiva son las comparaciones múltiples del lamento instrumental. La premonición de algo, concretada en el poema anterior, se plasma aquí en la imposibilidad de callar el llanto de la guitarra:

Es inútil
callarla
Es imposible
callarla (vv. 7-10)

.....
Es imposible
callarla (vv. 15-16).

Si bien no se trata de identificar gritos y llanto, su relación parece configurarse con base en una causalidad cuyos detalles de coherencia no han encontrado, por lo pronto, en los dos poemas su total explicación. Lo cierto es que como efectos sonoros literales, en la realidad de las dos partes secuenciales, crean un sustrato semántico de angustia y tristeza.

La temporalidad del poema se ubica en el presente: el llanto se “ejecuta” lexicalmente a lo largo del poema y los tiempos verbales aluden a una simultaneidad de *performance* y percepción. El llanto define tanto el momento del acto como el tiempo de su duración. Sin embargo, la acción que la guitarra lleva a cabo tiene su correlato en la memoria que involucra el resto de los elementos en éste y en los poemas anteriores (memoria comunitaria), introduciendo, por otra parte, nuevas instancias que amplían la geografía y que hacen pensar en la posibilidad de expandir el paisaje a fuerza del recuerdo:

Llora por cosas
lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas

(vv. 17-20).

Las “voces-llanto” configuran el tiempo y el espacio. El discurso no permanece inmóvil: emana de diversas fuentes y regresa a la fuente principal: la guitarra, centro vital, y sensible —“corazón” (v. 26)—, fijo y doliente. El instrumento parece ser el espacio en el que converge el llanto de los elementos y de los seres naturales: en él se minimaliza la existencia y expresión diferenciadas de las fuentes sonoras, y por él se contaminan de cierto tipo de sonoridad, se vuelven fuentes enunciativas de lo que las aqueja, instancias no propiamente articulatorias de sonido fuera del poema. La conjunción de los siguientes datos: comparación del acto instrumental con el de agua y viento, la posibilidad sintáctica de que “flecha”, “tarde” y “primer pájaro” sean sujetos del verbo “llora” y no objetos, la irreversibilidad con la que se caracteriza la acción del llanto por la comparación con “voces” inherentes a la naturaleza y, finalmente, los dos últimos versos “Corazón malherido/ por cinco espadas” (vv. 26-27), hace probable la interpretación de que las cinco espadas sean el viento, el agua, la flecha, la tarde y el primer pájaro.³⁵³ Esto se refuerza por la información de poemas anteriores en los que se plasmó la pesadumbre articulada por el agua en forma de grito, por el amor fugado por el aire y por las tres “espadas” restantes que expresan su dolor ante el truncamiento de sus esfuerzos o la discontinuidad de su existencia.

A partir de lo anterior se puede ver claramente cómo el llanto de la guitarra es el de las heridas provocadas por diversos agentes en el texto. Se trata del llanto poblador de un punto espaciotemporal que ocupa el escenario, no de manera descriptiva, como la inmóvil ejecución representacional vista desde un punto externo o desde la percepción de un ser-

³⁵³ Una de las explicaciones que se han dado a este verso es que “es difícil decir mejor lo que siente la sexta cuerda, lo que siente sin fin de manera obsesiva, en los toques por soleá y, sobre todo, lo que siente la quinta cuerda (*sic*) cuando las otras cinco (*sic*) la invitan a que cuente sin fin, de manera obsesiva, lo que ocurre al cerrarse la puerta de las variaciones [...] de los toques por siguiyiva; en ambas músicas [...] la dominante no sirve sólo como cierre a la frase, sino como acta notarial que da fe de un testimonio malherido” (Félix Grande, *op. cit.*, p. 131). Otra interpretación es la de Christian de Paepe, quien ve en el número “cinco” la metáfora de los dedos del guitarrista que toca el instrumento (p. 160, n. 25-27). Creo que ambos estudiosos intentan explicar el poema por encima de su de la referencialidad concreta: en el poema no hay alusiones explícitas a las cuerdas de la guitarra, como las habrá en otros del libro y menos hay presencia de seres humanos.

observador, sino como un lugar construido por los agentes, por los productores textuales. Resultado de este llanto es el poema, y su causa es la memoria comunal implicada en la existencia histórico-geográfica, permanente pero, a la vez, concreta en el presente y cuya memoria comprende diversos espacios y tiempos. Esto se definirá con mayor claridad en "El silencio". El paisaje insinuante de presencias humanas, poco a poco, va poniendo la base para una caracterización interna de los actores humanos que aparecerán más adelante. Sólo en este sentido, la guitarra, como creación humana, deja intuir lejanamente rastros de la presencia de seres actantes por venir. El yo poético despierta en y por esta circunstancia. Su axiología interpreta el paisaje como escenario del dolor.

"El grito" (pp. 161-162) evoca un acto sin procedencia clara, aunque insinúa su fuente espacial³⁵⁴ —como antecedentes existen las menciones del agua y de su "fuego fatuo" (v. 26, p. 152), de los olivos "cargados/ de gritos" (p. 157, vv. 13 y 14)³⁵⁵—; se caracteriza por elementos visuales, razón por la que más que como presencia acústica, lo configura como óptica. Esto tendrá su correlato temático en "El paso de la siguiiriya" y en los poemas del resto de la secuencia. La realización sonora de la angustia une imágenes dispares y hasta contrarias: el agua con el viento, la contención del dolor con su expresión. El punto de vista dominante sobre una geografía creada por la presencia del elemento central del poema se combina con la creación de un agente. El ir y venir del grito entre las montañas, su posibilidad de generar su propia causalidad, sin que el mismo provenga de una fuente anterior a él, su condición versátil —es capaz de volverse objeto cuya función consiste en despertar la sonoridad de un instrumento musical, "Como un arco de viola" (v. 8), para generar la armonía del viento—, su plasmación como el estribillo del poema muestran cómo el grito, personaje protagónico, invade los dominios espaciotemporales.

³⁵⁴ Los olivos fueron asociados en la "Baladilla de los tres ríos" con el curso del Guadalquivir. Sumandoles ahora las características que, por medio de la información dada en "Paisaje" y en "El grito", se les adjudican, queda más fundamentada la interpretación de que entre el río de Sevilla y los dos de Granada la diferencia es solo impuesta por la voz que enuncia las cuartetos del primer poema del libro, ya que es probable creer que la carga de los olivos tiene que ver con su proximidad al río, portador de la pena amorosa hecha grito.

³⁵⁵ Sobre la relación entre estos versos y "El grito" es iluminadora la nota de Paepe, nota 4, p. 161.

El grito emana desde un tiempo presente, deja su espacio original con la reminiscencia de su fuente y se convierte en objeto de visualización desde los olivos. Quien “ve” el grito parece abstraerse de su punto concreto para seguir la figura elíptica del movimiento “sonoro”: sin embargo, el desprendimiento espacial es sólo una ilusión: “Desde los olivos, *será* un arco iris negro” (vv. 4 y 5, el subrayado es mío). El tiempo verbal, futuro, marca la distancia que separa el punto de vista, muy probablemente origen factual del grito, del trayecto sonoro de éste: pero, también, hace que el grito parezca, más que presenciado, intuido, supuesto, cosa que se refuerza por la cancelación del arco iris, ya que éste se caracteriza por su color “negro”. La precisión cromática profundiza las sensaciones visuales, aunque la oscuridad de negro y azul, junto con el momento temporal —“noche”— desconciertan respecto de la posibilidad de ver claramente el grito. Pero esto es, por otra parte, afín a la sola imaginación de cómo será el grito visto desde los olivos.

Finalmente, el grito nominalmente onomatopéyico aparece sólo cuando ha sido descrito como imagen visual y realidad espaciotemporal. En la estrofa que sigue hay varios puntos que totalizan la visión creada hasta ahora y desvelan la ubicación espacial del grito y de sus variantes temporales:

Como un arco de viola
el grito *ha hecho* vibrar
largas cuerdas del viento

(vv. 8-10, el subrayado es mío).

La plasticidad del movimiento, concordante con la forma de “elipse” y de “arco iris”,³⁵⁶ dibuja la totalidad del trayecto desde el punto de su causalidad. El grito producido por el movimiento del viento —las aliteraciones que se producen entre “arco”, “vibrar”, “largas”, “cuerdas” y entre “viola”, “vibrar”, “viento” crean de por sí la sensación sonora vibrante— regresa como eco hacia la percepción del punto de donde emana el discurso. En el tiempo transcurrido desde el presente de la primera estrofa hasta los versos 8 a 10 se crea una configuración espacial completa: ubicación visual del grito que se aleja entre las montañas, imaginación de su efecto acústico, devolución transfigurada del grito a su

³⁵⁶ Sobre la relación entre los tres elementos, véase Paepe, nota 1, p. 161.

espacio inicial por su contacto con los montes. Este espacio está poblado de movimientos de acercamiento y alejamiento y su apariencia estática en relación con el grito se contamina por la efervescencia del viento y sus vibraciones. El grito ha cumplido con la circularidad espacial, ha vuelto a su fuente, pero en su pasar ha desvelado la existencia de seres humanos, cuya aparición sólo se concibe como resultado de la acción constante del eco sobre las montañas. El tiempo presente de la primera y la última estrofa, como también el “¡Ay!”, con el que cierra el poema, aluden a la expansión acústica del efecto del grito, a su permanencia en el ambiente. La presencia del eco crea distancias, accidentes geográficos. Es una transmisión que se concreta metonímica y visualmente en la disminución de sílabas y ruptura sintáctica de la versificación entre los versos 1 y 3:

La elipse de un grito
va de monte
a monte.

En el desplazamiento y continuidad accidentada del sonido angustioso se suma el movimiento de asomo de los seres humanos: así se perfila un encuentro en el espacio limítrofe de la apertura de la cueva y el mundo natural trazado en función de la elipse. La totalidad de la imagen revela un acto originario en relación con la presencia de personas. Los entes que se habían creado —geográficos, naturales o animales— forjaban en la medida de su existencia su propio espacio, insinuando levemente la presencia humana, sin depender de ella, sin repercutir en su revelación existencial: las “gentes de las cuevas” —la sensación de primitivismo concuerda perfectamente con la idea de un acto originario de creación— forman la imagen visual del movimiento que va al encuentro con el “grito”, y que se crea como respuesta a él. Además, el acto humano es parentético en relación con la centralidad que ocupa el acto creativo del grito: “(Las gentes de las cuevas/ asoman sus velones)” (vv. 12 y 13). Y tras esto, el grito continúa su curso inalterable: el receptor del grito es su propia creación causal.

Hasta aquí los actos líricos logran su coherencia interna gracias a la multiplicidad de los recursos con los que cuentan los actantes discursivos para llevarlos a cabo. El mundo se crea por actos de conjunto, por la unidad semántica de sus distintas partes, por el acuerdo entre entes actuando en colaboración. Los sonidos se producen por unos, se

reproducen por otros, la geografía depende de sus recursos constructivos, las enunciaciones tienen el primitivismo de su entorno originario. Los sujetos son colectivos: ríos, olivos, pájaros, y aun la misma guitarra —ente individual— se devuelve al conjunto de su entorno articulando su sonido en acuerdo con otros elementos y tocada por ellos. La naturaleza, los animales (pájaros, típicamente animales cantores) y la guitarra tienen vida propia porque tienen voz propia. El grito da la concreción emocional volitiva de lo que el paisaje engloba: un desarticulado sonido impenetrable semánticamente, conmocionante evocativamente que crea la naturaleza y los seres humanos bajo el astro de una expresión apremiante y desgarradora. Todo lo demás se crea a fuerza de su propio discurso, que en realidad, es variación sobre el grito, eco. El grito insta a los que toca, les inspira existencia, y esto significa que, como entes creados, los seres humanos conllevan algo de la memoria del dolor hecho voz, de las coordenadas espaciotemporales del grito: así, se une este poema con “El silencio” (p. 163) que queda al desvanecerse el grito. La actitud del yo lírico ante el panorama está marcada por una expectativa. Casi ajeno todavía al ocurrir del entorno, el yo parece esperar ser definido. Aceptación del dolor mutante —entre imagen y expresión de la imagen— cautela y expectación van configurando la posición del yo lírico, el cual resulta emerger de un entorno imponente y remisciente de un momento inicial al que el yo no tiene acceso, sino por la fuerza creadora que se encarna en la visión del paisaje y en su discurso. Esto significa que todo lo que de iniciático u originario que pueda tener este ambiente creado por su propio discurso reaviva la extrañeza del yo lírico que, a la vez, que se va definiendo por el entorno —para cobrar voz, para ser dotado de una historia, para formar parte de una comunidad—, reconoce lo impenetrable y ancestral del mismo, intentando encontrar su lugar dentro de la geografía, la historia, la lengua, los ritos.

“El silencio” es el primer poema en el que un ser humano asume el discurso explícitamente: la madre o el padre, rompiendo el silencio —contradiciéndose,

efectivamente —, incitan al hijo a oír el “silencio ondulado”.³⁵⁷ El poema se crea por la contradicción de actos cuya causalidad se encuentra en la raíz de un mundo invertido en espera de “algo” y en actitud reverente.³⁵⁸ Con esto último se instala en el universo del *Poema...* un principio de valor y premonición. La alusión al pasado, en cuanto experiencia ancestral de tiempo, espacio, presencia de seres y sonidos en la memoria, actualizados en “La guitarra”, vuelve a aparecer en el discurso transmitido por madre/padre a hijo. El tono didáctico de la enunciación íntima remite al fundamento de comunicación de la tradición oral: insinuación de conocimientos, memoria, valores, en fin, toda la herencia de una cultura ancestral.

El silencio es la huella que dejó en el espacio del poema la memoria textual de la secuencia hasta este punto:

Es un silencio ondulado,
un silencio,
donde resbalan valles y ecos

(vv. 2-4).

La ausencia de sonido crea su topografía a fuerza del paso del eco —de la reminiscencia del sonido en la huella que deja su extinción. Así, el “fuego fatuo de los gritos” desde la “Baladilla...”, la vibración del viento (vv. 7-10, p. 162), el abrir y cerrar de los olivos, el movimiento de las largas colas de los pájaros cautivos se vuelven objeto de veneración para los seres humanos. La transmisión verbal inscrita en el verbo “oye”, la alusión a un conocimiento tradicional y comunitario que se revela por la posición de emisor-receptor y la pluralidad de las “frentes” que se inclinan al sonido del silencio hacen que los actores concretos del poema se vuelvan representativos de toda una comunidad. La memoria de las palabras habita el silencio como lo habitan los espacios por donde el grito pasó: en sí, la ondulación del silencio es la prueba del grito, la trascendencia del progenitor del silencio. El espacio mantiene plena la memoria de su pasado al recrearla en la tradición oral de las personas. El ser humano está provisto de historia y palabra y esto implica sus

³⁵⁷ El sonido se trasmite por ondas; el silencio es, más bien, la suspensión del fenómeno que da la explicación racional a la sonoridad.

³⁵⁸ Christian de Paepe establece todas las relaciones pertinentes entre este poema, “El grito” y “El paso de la siguriya”; véase Paepe., notas 1 y 5, p. 163.

geografías múltiples y la memoria genérica de sus transmisiones —mitos, poesía, leyendas. El hombre es creación de las voces naturales del poema, de las historias de los lugares insinuados en él. “El silencio”, ubicado a la mitad de la serie de los siete poemas que comprende la primera unidad del libro, realza su función central para el avance de la trama y la inclusión de nuevos entes discursivos: podría ser éste el momento culminante de la expectación que retribuye al yo una posición de conciencia e identidad, creada como anteposición a lo que los ojos ven y que la voz ha dejado como huella en la geografía. El silencio es la condensación de lo que, irremediablemente pasado, sigue en la esfera de una conciencia cultural por la que se va marcando la conciencia del individuo.

Dentro de este ambiente es causalmente explicable “El paso de la siguiriya” (pp. 164-165). Movimiento espaciotemporal y una leve impresión de redundancia se evocan por los títulos de los 3 últimos poemas de la secuencia. “El paso de la siguiriya” remite al movimiento del baile, a la actividad de caminar o, quizás, al paso de una procesión solitaria y, en este sentido, la “siguiriya” se vuelve agente personificado de estos actos. En tanto ritmo de baile y, así, evocador del homónimo género musical, el título encuentra su referencialidad externa justa, subrayando en su confluencia de sentidos intrínsecos y extrínsecos la relación que mantiene con la geografía andaluza, presente nominalmente desde la “Baladilla...”: como procesión se conecta con la sección de la “soleá” y especialmente con el poema “¡Ay!”, (179-180), así como con la sección de la saeta y el poema “Danza” del “Gráfico de la petenera” (214-216).

En el poema se explotan ambos sentidos: la muchacha morena del segundo verso, determinada por su paso al lado de una “serpiente blanca” y perdida entre la oscuridad de las “mariposas negras” —morena ella—, no llega a concretar su ser/paso de “siguiriya” sino hasta el verso once: “¿Adónde vas./ siguiriya”: pero en seguida este mismo sujeto de la acción se relaciona “con un ritmo sin cabeza”. Es interesante, por otra parte, que si bien la palabra “siguiriya” se utiliza como un vocativo, nombre de la persona a la que se dirige el discurso interrogativo, la palabra se escribe con minúscula, evocando más un nombre genérico y no un nombre propio.

La dicción doble se manifiesta en la presentación en cursivas —“*Tierra de luz, cielo de tierra*,” — de los versos de 5 sílabas intercalados, como estribillo o eco obsesivo, entre la primera y la segunda estrofa de octosílabos, como también, al final del poema (solo el verso cuarto de la primera estrofa tiene una extensión corta, de tres sílabas y, así, parece dar paso a la construcción silábica del distico que le sucede, de cinco sílabas). La rima asonante de los versos pares (morena, niebla, tierra, llega, diestra, cabeza, adelfa, tierra) y la casi normalidad octosilábica remite a la construcción rítmica del romance. Eso se corrobora también con la narratividad que caracteriza el poema y que recuerda el “Romance de la pena negra”.³⁵⁹

Oscuridad, ritmo, color, simbología, todo elemento léxico del poema lleva a la construcción de un ambiente perturbado, de un mundo subvertido, en el que los valores de luz/oscuridad —asociados con cielo y tierra respectivamente— llegan a ser propios de tierra y cielo, por el quiasmo de los versos en cursivas, que acercan los espacios opuestos, desestabilizando la verticalidad de su definición espacial y volviéndolos susceptibles de una redefinición cualitativa. El primer distico rompe —y, por eso, hace más evidente— el esquema narrativo. Alude a la presencia viva de un ritmo, de un paso concreto: es el eco de una voz (de los versos en cursiva), la reminiscencia de alguien “encadenad[o] al temblor” (v. 7, p. 165), de la misma manera irremediable que en otra parte temblaba “junco y penumbra” (“Paisaje”, v. 9, p. 156). Los versos en cursiva se repiten en el último distico del poema, siendo la respuesta elíptica a las preguntas planteadas en las cuartetas, y crean, con su evidente tendencia a la circularidad, la impresión sonora de un eco: palabras de la siguiriya y/o sonido del paso que se multiplican en este espacio vacío entre cielo y tierra no definidos.

La frustración del “ritmo que nunca llega” (v. 8) parece ser la herencia que han legado a la Siguiriya los pájaros cautivos, la flecha sin blanco y la tarde sin mañana de los primeros poemas de la serie. El puñal que la muchacha morena lleva en su mano diestra

³⁵⁹ Según de Paepe, “[e]l ‘Romance de la pena negra’ ofrece una hermenéutica del *Poema del cante jondo*”, “La esquina de la sorpresa»: Lorca entre el *Poema del cante jondo* y el *Romancero gitano*”, *Revista de Occidente*, 65 (1986), p. 17.

está asociado con su “corazón de plata” (v. 9), que será el centro de la creación para una gran parte del “Poema de la soleá”. Es en el *Poema...* donde se toma la forma definitiva de la relación simbólica entre el metal y la muerte: “el sentido mortal de los metales”, según Xirau, quien afirma lo anterior basándose en lo que el Jinete dice en el “Diálogo del Amargo”: “A metal mas precioso, muerte más aguda. Desde este momento la plata, a veces el oro, utilizados ya sin relación directa con el instrumento que hiere —puñal, cuchillo, navaja—, van a adquirir el valor de punzantes y dolorosos símbolos de la muerte”.³⁶⁰ En los versos 9 y 10 se concreta con vehemencia visual y valorativa la aparición del personaje femenino como premonición de mal, portadora de muerte —a esto contribuyen “cal y adelfa”, símbolos de pena, desamor y muerte—³⁶¹, causante del dolor que tendrá que devolver el grito de la muerte al paisaje creado en el poema hasta ahora.

Entre cuartetas y disticos —construcción estrófica que remite al primer poema del libro— se despliega un diálogo. Las cuartetas emanan desde un punto que se identifica con un yo, mediante apelar a un tú. La carrera iniciática de los elementos naturales y la presencia de la comunidad, en los poemas anteriores, han creado la posibilidad de un discurso asumido por el yo, que a pesar de regir la dicción, manifiesta en ella una duda, mientras los disticos, con su reiteración parecen encarnar un llanto monótono, una letanía que subraya la subversión del mundo, visión propia de quien habla, y que escasamente se deja comunicar con el recién iniciado portador del discurso de las cuartetas. Por la secuencia de interrogación/afirmación, entre la última cuarteta y el distico final se puede suponer que los versos en cursiva son el discurso de la siguiyriya, caracterizado, desde afuera, por un ritmo truncado y/o irracional y lleno de dolor:

¿Adónde vas, siguiyriya,
con un ritmo sin cabeza?
¿Qué luna recogerá
tu dolor de cal y adelfa?

³⁶⁰ Ramon Xirau, “La relación metal-muerte en los poemas de Garcia Lorca”, en Ildefonso-Manuel Gil, *op. cit.*, pp. 344 y 345. Como se puede ver, no hace falta llegar al “Diálogo del Amargo”: desde “El paso de la siguiyriya” se va configurando la naturaleza amenazante de la plata asociada con el puñal y sus efectos mortales.

³⁶¹ Paepe, p. 166, nota 14.

(vv. 11-14, p. 166)

La letanía que el personaje “reza”, productora del ritmo que marca el paso, su contenido “absurdo”, y su solipsismo subrayan el desapego que la siguiyia “sufre” en relación con la lógica y la topografía aparente —me refiero tanto al espacio territorial creado hasta ahora como a la concreción verbal del resto del poema. Por otra parte, lo que la muchacha repite se puede ver como punto de vista sobre una realidad expuesta en terminos paralelos en “Paisaje”, donde cielo y tierra aparecen en un conjunto cercano, contagiándose de características el uno a la otra:

Sobre el olivar
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros frios

(vv. 5-8, p. 156)

El diálogo entre las diferentes partes del poema nunca logra establecer la comunicación entre los agentes discursivos. Las cuartetas terminan en lamento monológico frente a la dicción obsesionante del personaje. Además de evocar la estructura estrófica y gráfica de la “Baladilla...”, este poema repite en parte el esquema de apelaciones, sólo que esta vez la renuencia a comunicarse proviene del personaje que se expresa en los dísticos y es definitiva.

El punto espacial creado por el sonido, realidad perceptible que se transmite de un poema a otro, es lo que en “Después de pasar” (p. 167) “[l]os niños miran” (v. 1). Las referencias visuales se mezclan con una sensación de audición, acercando este poema a “El grito”: primero los niños y después las montañas miran y, en el ínterin, la oscuridad se reafirma en el apagar de los candiles, en las muchachas invidentes; asimismo, entre la tierra y la luna, el espacio es habitado por los sonidos de llantos que deambulan cíclicamente. Espacialidad y temporalidad se combinan y se definen en función de la siguiyia. La luna ya recogió el dolor del personaje, por la mediatización de las muchachas, y lo devuelve a los espectadores: la comunidad se comprobó como cauce del acontecimiento individual y lo transmitió:

Unas muchachas ciegas
preguntan a la luna,
y por el aire ascienden

“El paso de la siguiiya” genera espectadores. Así en “Después de pasar” se crea una situación presenciada por dos categorías particulares de seres humanos: niños y muchachas invidentes, ambas categorías dotadas de sensibilidad particular en el mundo planteado hasta aquí. A diferencia de lo que ocurrió con el asomo de los habitantes de las cuevas en “El grito”, aquí, la acción de los niños y las muchachas videntes-ciegas no es marginal. Además, son algunos de estos personajes, pobladores de las montañas, a los que se refiere la metonimia de los dos últimos versos: “Las montañas miran/ un punto lejano” (vv. 8 y 9). Por la secuencia de los versos, parece que el acto visual es algo que se transmite de los niños —principio— a las montañas —final—, creando la ilusión de una continuidad paralela al movimiento elíptico del grito. Lo único en común entre niños y montañas es la vigilia observadora: en este acto se concilian las diferencias ontológicas entre elementos naturales milenarios y seres humanos en la infancia.

Varios elementos discursivos y semánticos crean lazos de intratextualidad entre “Después de pasar” y los poemas que le anteceden en la sección de la siguiiya: los niños que miran el punto lejano parecen multiplicación desdoblada del hijo-aprendiz del sonido del silencio: los espirales del llanto, que sugieren, icónicamente, la multiplicidad idéntica de sonidos emanados desde fuentes distintas y visualizados en su transcurso de la tierra al cielo, remiten a la elipse del grito yendo de monte a monte: el lamento de los elementos naturales y el trino de los pájaros evocan la premonición de un verso del “Paisaje”: “Se riza el aire gris” (v. 11, p. 157). Finalmente, algo recurrente en todos los poemas hasta aquí es la transmutación del efecto sonoro en visual: el dolor discursivo de la protagonista se vuelve punto en el horizonte.

Los personajes que interrogan la luna comparten con la siguiiya la caracterización de “muchachas” y son promotoras y receptoras del dolor recogido por la luna. Esto evidencia un estado participativo de comunicación cuyo centro es un transmisor privilegiado quien expresa el sentimiento y responde a las angustias colectivas. Tanto los niños, con la sabiduría adquirida por los consejos de “El silencio”, como las muchachas

concretan —analépticamente— el vacío de la información que en “El paso de la siguiiriya” se ha dejado respecto del acto de una luna concreta que recoge finalmente el dolor de la siguiiriya (vv. 11-14, p. 166).³⁶² En “Después de pasar” tenemos, pues, por lo menos, tres personajes: la siguiiriya, por inferencia del punto lejano que intentan visualizar otros agentes, el personaje colectivo que interroga la luna y un testigo de la escena que enuncia el acontecimiento y que concreta su presencia en el discurso tanto apelativo como descriptivo.

En la topografía montañosa y nocturna se despliegan las preguntas de las muchachas ciegas. La reconstrucción de la causalidad lógica da como resultado una cadena de acciones que, formando una secuencia —noche en el campo, llanto de la guitarra, grito que se expande en la repetición del eco por las montañas, seres humanos que perciben e informan, trayecto de una muchacha, observadores que miran el paso, vacío tras la culminación de las preguntas—, crean un escenario en donde se concretan actos cuyo sentido no se ha descubierto plenamente, pero ante todo, en este poema nace textualmente el yo lírico como portador de palabras, de interrogaciones, como parte de los elementos que intentan establecer una comunicación.

La relación entre “Y después” (pp. 168-169) y “El paso de la siguiiriya” parece perderse al ser sustituida, en el primer poema, la espacialidad por una temporalidad cuyas realizaciones ubicables se desvanecen. Pero esta sustitución tiene también que ver con la destrucción de la fuente creadora. La realidad temporal de la noche se vuelve evanescente al filo de la aurora: el desierto inalterable en su temporalidad eterna es lo que permanece, como ocurre cuando al grito sucede el silencio. La circularidad espacio-temporal se concreta en la presencia de la ondulación del desierto. La aparente inmovilidad temporal —“La ilusión de la aurora” (v. 11) — es desmentida. El fenómeno de un término irrevocable se efectúa paralelamente al del mundo construido por las líneas del poema. La huella de alguien que pasó, del mismo viento —del “grito [que] ha hecho vibrar/ largas

³⁶² Christian de Paepe en su edición del *Poema...* advierte la relación invertida de los dos poemas, véase nota 5, p. 167.

cuerdas de viento"— o de "un silencio ondulado" devuelven el poema a su realización, a la secuencia lineal de los versos hasta el final.

Los tipos de desplazamiento que se observan hasta aquí tienen como punto en común, a pesar de la dirección —ascendente o descendente— que llevan, la tendencia hacia la forma curva: "La elipse de un grito", comparado también con un "arco iris" (161), "un silencio ondulado" (163); la muchacha morena va "junto a una blanca serpiente/ de niebla" (164) y, finalmente, "por el aire ascienden/ espirales de llanto" (167). La opinión de Lorca sobre la línea horizontal que traza la siguiyriya —expuesta en la conferencia e insinuada en la frustración expresada en "Encadenada al temblor/ de un ritmo que *nunca llega*" (vv. 7-8, p. 165 el subrayado mío)— no logra opacar los movimientos "globales" a los que tienden los traslados en la geografía del libro. Lo anterior tiene que ver también con el hecho de que los movimientos efectuados tienen las particularidades del trayecto que recorren elementos naturales y no seres humanos, propiamente dichos. El estatismo y la visión son propios de los humanos, predominantemente. Abarcadora dentro de la noche oscura, la curva permite una mayor visibilidad y un desprendimiento mayor de la tierra. Las líneas rectas pertenecen, más que a trayectos de desplazamiento en el espacio, a la posibilidad inmediata de la visión de los hombres, mujeres y niños en los poemas. La misma sensación de movimientos o formas curvas se encuentra en "Y después" con la reminiscencia del silencio ondulado en el "ondulado desierto", pero ahora la forma espacial de la curva se enriquece por el sentido de la perplejidad en la construcción, con "*Los laberintos* que crea el tiempo" (vv. 1-2, p. 168, el subrayado mío).

"Y después" tiene una simetría lírica que permite equiparar los laberintos creados por el tiempo, con el corazón como fuente del deseo, con la ilusión de la aurora y con los besos, ya que estas categorías constituyen los diversos sujetos del verbo "desvanecerse". La relación semántica se establece entre los efectos del tiempo y la ilusión de la aurora, por una parte, y, por la otra, entre los besos y el corazón. El trayecto se ha cumplido al filo del amanecer, cuando tiempo y espacio se juntan en formas tortuosas: el primero aparece laberíntico, el segundo se recorre sin guía y sin seguridades. El impulso del deseo se pierde al desfallecer el tiempo propicio: el espacio evoca la vaciedad del desierto. El

momento fecundo para la presencia fugaz de la siguiiriya y del deseo pasa en la medida en que clarea definitivamente el día. Todo ha llegado a un fin que no puede más que dejar el escenario vacío de actores. Lo que llevaba a la comunión era un instante natural exterior, favorable, que confluía con el deseo interior imperativo, como en el encuentro del grito con las gentes, en la boca de sus cuevas. Ambas cosas, acontecimiento natural y deseo humano, se manifiestan en una existencia causal desprendida de la relación con el ambiente creado en las diversas partes del “Poema de la siguiiriya”.

Recapitulando sobre los puntos clave para la creación del mundo poético se pueden discernir, hasta esta parte del *Poema...*, los siguientes elementos: los entes discursivos son en su gran mayoría naturales, ubicados en la geografía nominal andaluza; en la medida en que se crea verbalmente el poema, la geografía adquiere sentido fuera de la configuración inicial; el punto de vista sobre el mundo, en gran parte, no es vertical sino oblicuo y orquestado; las cualidades de las fuentes de enunciación no obligan a pensar en entes antropomórficos, ya que la función nominal de la semiosis no induce a la creación de seres con rasgos que rebasen las posibilidades semántico-pragmáticas de los agentes discursivos; la presencia del ser humano es en gran medida marginal; la función del sustrato cultural, en especial el de la música, configura nominalmente la semántica de los poemas, pero más efectivamente matiza el entorno comunitario de producción y recepción de los acontecimientos líricos; la fragmentariedad de las acciones es sólo aparente y sus indeterminaciones espaciotemporales son recuperables para la totalidad del desarrollo temático; el discurso de un sujeto lírico identificable con una instancia intrínseca o extrínseca es marginal y el sujeto mismo constituye un expositor parcial de descripciones y un interlocutor frustrado; los eventos suscitados se identifican con la creación del entorno en el que ocurren, es decir, los actos a la vez que son creados discursivamente producen su realidad circundante de manera coherente; existen claros hilos intratextuales que en los más casos producen un perspectivismo relacionado con la visión oblicua sobre el mundo; hay diálogos sostenidos entre los poemas y elementos que llevan de un poema a otro a la manera de secuencias de enlace o de enclave. La estructura general del “Poema de la siguiiriya” evoca la explicación del fenómeno musical que Lorca describe en sus

conferencias, sin que la sección aparezca como un calco poético de las opiniones del texto prosístico. El momento más indicativo de la relación axiológica establecida entre el poeta y su material es el hecho de que la voz del yo lírico surge desde la particularidad del paisaje que Lorea-creador mira y plasma en su discurso: el yo lírico es producto de un esfuerzo que forma parte de la cosmogonía jonda, así como el poeta se crea como hablante emanando potenciado para el discurso por su ambiente cultural.

En la medida en que el paralelismo entre conferencia y texto lírico se borra, se puede ver con claridad cómo se crea un universo no preconcebido, sino fiel a sus implicaciones de coherencia interna, acorde con un tono emocional volitivo distinto al que impregna la conferencia. Esto se consigue por medio de la configuración literal, así como por el aprovechamiento estético de los datos extraliterarios. La esfera de desarrollo de los personajes líricos no se inscribe en la del yo lírico. Por el contrario, ellos son los que crean la espaciotemporalidad de la fuente de enunciación: así, en la medida en que el mundo jondo del "Paso de la siguiyriya" va concretando sus límites, se empieza a perfilar, al principio lejanamente, como una actitud hacia el otro que es este mundo, la figura enunciativa del yo, irrumpiendo en la siguiente sección, como testigo, como agente, como uno de los dos puntos centrales del acontecimiento.

“Poema de la Soleá”

En el primer texto del “Poema de la Soleá” (pp. 171-190)³⁶³ el escenario se construye por medio de parcialidades que van conformando una imagen plena de espacio rural. Elemental en sus características, la tierra se relaciona, por una parte, con un tiempo, caracterizado por caudalidades espaciales: “de noches inmensas” (vv. 3 y 4), absorbiendo de él la quietud y la anchura, y por la otra, con la gente, que se semantiza por la humildad “del candil/ y la pena” (vv. 9 y 10); finalmente, las aguas estancadas de las cisternas no dejan de evocar la distribución de felicidad y desdicha, la ambigüedad de sentidos de la “Baladilla...” inicial. Junto a las cisternas, se vuelve a otros tópicos ya mencionados y semantizados: la muerte ciega (v. 14) y la flecha (v. 15). Interrumpiendo la construcción del paisaje, entre la primera y la segunda cuarteta se interponen los versos que hablan del viento, entre paréntesis. Con este tema cierra el poema que, tras haberse ubicado claramente en una geografía rural, logra con el último verso abarcar en un solo movimiento los espacios habitados: “Brisa en las alamedas”³⁶⁴ (v. 17; este verso y el anterior están entre paréntesis). La antítesis toca los binomios espacio habitado vs campo.

³⁶³ El poema que empieza con el verso “Tierra seca” (pp. 172-173) es el primero del apartado titulado “Poema de la soleá” (pp. 171-190) y en la edición de Christian de Paepe no lleva título propio. Sin embargo, en el manuscrito de Lorca, el poema aparece con el título “Evocación”. Sobre esto, véase Federico García Lorca, *Autógrafos I*, edición de Rafael Martínez Nadal, Oxford, The Dolphin Book, 1975, p. 17, (en adelante este libro se anotará como *Autógrafos*). Con este título se implica la presencia de una fuente discursiva y cognoscitiva que desde un punto temporal recuerda lo que será la imagen creada por el texto. El desfase temporal hace que tanto el recuerdo como la actualidad del paisaje se maten por cierta recurrencia que los vuelve posibles en todo el espectro del tiempo incentivado por la enunciación. La paulatina exclusión de quien evoca la totalidad de paisaje-acontecimiento de toda la sección poética, crea una tensión entre el yo y la fuerza constructiva del espacio. En la edición del *Poema...*, preparada por Allen Josephs y Juan Caballero, México, REI, 1994, p. 153, los editores restituyen el título suprimido por Lorca en la edición *princeps*.

³⁶⁴ Alameda. “Sitio poblado de alamos. 2. Paseo con alamos. 3. Por ext. paseo con árboles de cualquier clase”. (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 1992, edición 21ª, s. v., alameda); en adelante el diccionario se anotará por la abreviatura *DLE*. La interpretación de la alameda como espacio que implica la presencia humana se basa en el segundo y tercer significado: si se opta por el primer significado, la oposición entre este espacio y el descrito en los versos anteriores se da en términos compuestos por la oposición de viento/brisa y sierra/valle. A raíz de los poemas que siguen y de los nexos de acontecimiento que los entrelazan en un conjunto espacial y de acontecimiento, opto por el significado de paseo, ya que implica ubicación de posibles presencias humanas, dentro o cerca de un lugar poblado, contrastando con el desierto de la tierra seca.

brisa vs viento como terminos análogos en oposición. También contrasta la quietud de la noche con la alusión a la muerte, creando un ambiente de inminencia.

El primer verso, "Tierra seca" es el anuncio del "yermo" ("Puñal", v. 4, p. 176), mientras que la tranquilidad de la tierra, evocada por los versos siguientes, encuentra su contraparte en la muerte violenta que pronto tendrá lugar. Pero dentro del mismo poema se traza el trayecto hacia el pueblo en los versos entre paréntesis: un movimiento orientado hacia el asentamiento humano se crea por la visión cada vez más cercana. "Viento en el olivar./ viento en la sierra" (vv. 5-6), aquí el viento-agente se ubica en la campiña: "Viento por los caminos" (v. 16) insinúa un trayecto empezado: finalmente, "Brisa en las alamedas" (v. 17) sitúa el fenómeno en el espacio habitado. En el poema hay una ausencia total de verbos. Esto en las estrofas no parentéticas implica el estatismo tanto de la imagen creada como de la fuente enunciativa. En los versos entre paréntesis la inmovilidad es sólo aparente, ya que por la distancia semántica de los lugares mencionados y la presencia del viento —elemento por excelencia móvil y contrastivo de la quietud de la tierra— se infiere el traslado. La progresión espacial en el poema es paralela a una profundización en las características de la tierra. A partir de esto se puede decir que, si no explícitamente, en el poema se enfrentan dos puntos de vista que crean las correspondientes instancias encargadas de marcar un encuentro entre la lejanía de olivares y sierra y la quietud de la tierra dormida. Finalmente los espacios se unen por el trayecto del viento.

La tierra se caracteriza, aquí, por la presencia insinuada de sus habitantes y comparte con ellos algunas de sus características. Se trata de una instancia aparentemente "amable", acogedora de la pena, encerrada en la vitalidad que le proporcionan sus "hondas cisternas" (v. 12), pero que anuncia el misterio y la amenaza de la muerte (vv. 13-15). Esta caracterización de la tierra contrasta evidentemente con los elementos naturales en la sección anterior y su efervescencia sensorial y constructiva. También implícitamente la presencia humana asociada con esta tierra de "alamedas" se yuxtapone a

la presencia de “las gentes de las cuevas”, creación de una naturaleza abierta, con rasgos y fuerzas originarios, casi primitiva.³⁰⁵

“Pueblo” (pp. 174-175) es la extensión semántico-espacial del poema anterior. La falta de cualquier clase de artículo permite una intelección arquetípica del asentamiento humano concreto, dejando abierta la posibilidad de la incorporación de características, conforme se pase del título al poema y, de ahí, al resto de la sección de la “Soleá”. Las dos naturalezas distantes del poema anterior se funden en la imagen panorámica de los versos 1 a 4:

Sobre el monte pelado
un calvario
Agua clara
y olivos centenarios.

En el poema hay redundancias que recaican sus significados profundizándolos: “el monte pelado” reitera su sentido con el sustantivo “calvario”, espacio de martirio, que evoca la tierra de “la pena” del poema anterior; el gerundio “girando”, relacionado con el aire y el movimiento de las veletas —resultado del viento constante—, se repite dos versos después de su primera aparición (vv. 8 y 10). La forma del gerundio marca un acto en evolución constante, así, la reiteración del modo verbal ahonda desesperadamente en el interminable y continuo soplar del viento, manifiesto en el incesante girar de las veletas. Por otra parte, la duración y la permanencia del pueblo en el lugar se conjuga con la presencia de los “olivos centenarios”. De esta manera, un espacio geográfico se marca no por los fenómenos naturales que parecen caracterizarlo frente a cualquier observador, sino por la insistencia de una visión particular sobre algunos rasgos afines a una plasmación que busca tras la imagen algún sentido inminente —como premonición de algo venidero, anunciado ya desde la quietud de la tierra. El viento mantiene la misma caracterización vital de la sección anterior, al ser relacionado con el movimiento de las veletas sobre las torres. Pero ahora, es portador de una fuerza que se limita al movimiento circular constreñido. La circularidad contrasta con la misma idea de movimiento, ya que sus

³⁰⁵ Entre las dos primeras secciones se extienden redes de sucesión temática, espacial, temporal y de personajes, sobre esto véase David K. Loughran, *op. cit.*, p. 63.

coordenadas espaciales la acercan más a la imagen de los pajaros en cautiverio que a los trayectos del viento.

La región abarcadora, que contagia de llanto sus partes ("Andalucía del llanto", v. 12, p. 175), hace que la inicial incertidumbre respecto de la ubicación concreta de "Pueblo" se disminuya. Sin embargo, el adjetivo "perdido" (v. 11) y la característica única del espacio geográfico amplio, la "del llanto", remiten no a una instancia identificable por razones ajenas a la interioridad del poema, sino a esta construcción de identidad particular que caracteriza los poemas anteriores: Andalucía es interpretada en términos de todo lo que hasta ahora ha sido característica suya: es individualizada y unificada bajo la mirada del yo lírico, en la que se juntan los elementos identificatorios de representación con la fuerza creativa del tono emocional y volitivo del poeta.

Así, pues, como las partes han identificado el todo, éste identifica una nueva presencia, posterior a las fuerzas constructoras del panorama: algún pueblo que, inserto en la geografía lírica mayor, a su vez puntualiza un espacio no particularmente geográfico, sino un escenario, portador de valores anteriormente establecidos, que lo funden y a la vez realzan su función particular de lugar habitado.

Hasta "Puñal" (p. 176) el mundo lírico se edifica mayormente en la medida en que los elementos naturales toman la iniciativa del discurso para hacer evidente tanto su presencia como los matices por medio de los cuales se vuelven individuales. En este poema, parece que el inalterado tono de presencia y tiempo presente de

El puñal,
entra en el corazón,
como la reja del arado
en el yermo.

.....
El puñal,
como un rayo de sol,
incendia las terribles
hondonadas

(vv. 1-4 y 8-11).

traza y transmite discursivamente un crimen, en el que se involucran seres humanos.⁵⁰⁰

Un diálogo se hace marcar por las cursivas. El asesinato parece consumarse en la medida en que la narración avanza, pero también se puede decir que los versos repetidos a intervalos —“No. No me lo claves. No.” (176)— son un eco, ya que, por lógica, el crimen ha sido consumado desde el segundo verso. Por otra parte, se puede ver la totalidad de la escena como un crimen potencial proyectado hacia la memoria o hacia el porvenir. Pero también se podría pensar que su función consiste en entrelazar un punto en el pasado con otro correspondiente en el futuro. El puñal, la muerte, el corazón malherido, los distintos signos de la muerte en el *Poema...* son múltiples. Lo que importa en este punto no es tanto la obviedad de la presencia de estos elementos, sino la caracterización que tienen como impulsores de cierta trama que se va urdiendo subrepticamente y el impacto sentimental impreso en la enunciación de quien presencia, vive o comete el crimen. En este sentido, el asesinato del poema es el que crea, discursivamente, tanto a su asesino como el arma del crimen: en su parlamento hace que el resto del poema sea el efecto de una causa lógicamente desvelada con posterioridad, es decir, tras la impersonal enunciación de las cuartetas, la apelación directa de quien es asesinado es lo que hace actual el crimen, concreta al victimario, como también el arma, por medio de autoidentificarse como la víctima. Por la diferencia entre las fuentes de enunciación de cuartetas y tercetas, el poema se vuelve situación concreta, impregnada del pánico que

⁵⁰⁰ En los *Autógrafos*, el título original del poema, borrado tras la opción de “Puñal”, era “Alucinación” (p. 19). Se creaba, pues, entre este título y el de “Evocación” una continuidad semántica de creaciones mentales guiadas por la imaginación y/o la memoria de un personaje. La irrealidad que evoca la palabra “Alucinación” parece contravenir la realidad establecida en el poema, si bien, por otra parte, fundamenta la sensación de recurrencia plasmada en el discurso por los tercetos repetidos: “No. No me lo claves. No.” La eliminación del título original, tanto en este caso como en el de “Evocación”, recalca la importancia del acontecimiento cuyos tonos emocionales y volitivos de representación no quieren ni evocar ni parecer una alucinación, sino que implantan en el texto la múltiple perspectiva de todos los que forman parte del crimen. Es decir, la comparación de los versos 3 y 4 marca una actitud concreta e individual hacia la violencia humana contra la naturaleza y la lucha con la infertilidad. La súplica del asesinado (vv. 5-7) imprime en el texto otro tono, la del dolor y del miedo; mientras la comparación de los versos 9 a 11 parece presenciar el crimen como un fenómeno natural ineludible, matizado levemente de horror por medio del adjetivo “terribles”. Otro elemento que ofrecen los *Autógrafos* es la falta de coma entre el primero y segundo verso; este signo permanece en la edición de De Paepe y las *OC*.

transporta la orden o la súplica del asesinado, en contraste con la lógica comparatista, tranquila y explícita de las cuartetas.

La tierra fue identificada desde el principio del "Poema de la soleá" como punto clave. Ahora se une a ella la imagen del crimen por medio de la del arado que intenta revitalizar el yermo.³⁶⁷ Esfuerzo y esterilidad, lucha de contrarios: la metáfora del campo semántico de la agricultura, asocia la imagen del crimen con prácticas milenarias, con la tradición en la que el hombre fuerza la tierra, vive de ella, la explota, la parte en dos, intenta volverla fértil, lucha contra su resistencia. La misma resistencia inútil, fermentando la imagen campestre del poema, devuelve al ambiente fúnebre la secuencia narrativa. La fuente de la súplica no puede ser confundida. La voz pertenece al corazón y éste es metonímicamente el ser humano, un ser bajo amenaza de muerte. Desde la perspectiva con la que se establecen los paralelismos entre corazón, yermo y terribles hondonadas, el puñal-arado-rayo-de-sol tiene caracterizaciones positivas, mientras el corazón aparece estéril y terrible.

Leyendo "Puñal" en relación con el poema que sigue, "Encrucijada" (pp. 177-178), se aclara la elipsis con la que se ha creado la escena. Es una noche de viento y el crimen cometido está relacionado con un yo. El polo de atracción sigue siendo el puñal y en función de su poder seductor para con la mirada se crea el "yo":

Por todas partes
yo
veo el puñal
en el corazón

(vv. 11-14).

³⁶⁷ La espacialidad y la temporalidad del poema es interpretada por Eich de la siguiente manera: "Frente a la integración del espacio, tal como se verificaba en *La casada infiel* (*sic*), aquí se da su destrucción. El tiempo aglomerado tiene el efecto de una fuerza explosiva. En vez de plenitud, produce vaciamiento, desintegración". (*op. cit.*, pp. 74-75). A mi modo de ver en este poema se intenta una integración de elementos alejados, semántica y vivencialmente: de la naturaleza y del corazón, por medio de las comparaciones. Y, por otra parte, el tiempo en el poema es un presente continuo y repetible en la obligatoriedad de su efecto de acto con consecuencias siempre idénticas. Ambos elementos, naturaleza y corazón, logran fundirse en una visión particular cuya finalidad, lejos de destrucción y vaciamiento, me parece ser la posibilidad de transferencia de elementos identificatorios que ensanchan cada una de las nociones con potencialidades nuevas. Tiempo y espacio del poema, encarnados en la relación entre naturaleza y corazón, no se destruyen, antes bien, vistas por medio del discurso, se impregnan de sentidos y fuerzas para reinterpretarse mutuamente.

El encabalgamiento entre el sujeto y el verbo, la abrupta asimetría métrica, así como la insistente rima asonante —faro!, corazón, temblor, tensión, temblor, moscardón, yo, corazón—³⁶⁸ precipitando la dicción en el eco constante de la rima, provocan un refuerzo de la atención sobre la identidad de este “yo” cuya posición actancial respecto del crimen es incierta, pero cuya espacialidad (“por todas partes” v. 11) es culminante y múltiple, y cuya temporalidad impresa en el presente del verbo (“veo”, v. 13) crea la realidad del acontecimiento. El otro “yo” que claramente forma parte de esta secuencia —como muerto— es el que pronunció la súplica en el poema anterior. Los papeles que entre estas dos instancias se reparten pueden ser el de observador, asesino o asesinado, con cierta tendencia de que las funciones se empalmen. El tiempo del poema recuerda la secuencia de “El paso de la siguiyriya”, “Después de pasar”, “Y después”. En la noche, tras el crimen queda el eco vibrante en el temblor de la calle (vv. 5-10), pero la fuerza constitutiva de espacio y tiempo, en este poema, se revela como la ocupación plena del entorno por un “yo” creador cuya característica más personal es el pasmo, elemento identificador que se concreta en el tiempo forjado por la sensación y la memoria que transporta la insistencia monótona de la rima.

El título del poema remite a todos los espacios, encrucijadas implícitas hasta ahora, a todas las líneas-límite de encuentros trascendentes: oscuridad-luz en la encrucijada de la madrugada, naturaleza-ser humano en la entrada de las cuevas, grito y silencio en la huella ondulada de la memoria, extinción y permanencia del sonido en el eco transeúnte, campiña y espacios habitados en la existencia híbrida del viento.³⁶⁹

³⁶⁸ “Lo que da la rima en cada momento de la rima es el encuentro de un sonido y el recuerdo de otro, elementos distintos y, acaso, heterogéneos, porque el uno pertenece al mundo de la sensación y el otro al del recuerdo. Con la rima estamos dentro y fuera de nosotros mismos [La rima] es un cauce más que una corriente; pero un cauce que, a su vez, fluye. Complicando sensación y memoria contribuye a crear la emoción temporal *sine qua non* del poema”. (Antonio Machado, *op. cit.*, pp. 103-104). La cita de Machado, apuntando hacia la importancia de la rima para la temporalidad del poema, ayuda a entender en el caso de “Encrucijada” la importancia temporal que adquiere el “yo” (v. 12), como rector del fluir del tiempo, al concentrar en verso y rima la memoria y la sensación del poema.

³⁶⁹ Christian de Paepe anota: “El poema de la soleá es la aplicación concreta y personalizada de la situación existencial general esbozada en el poema de la siguiyriya”; nota 6, p. 170.

Con el siguiente poema, “¡Ay!” (pp. 179-180), se regresa a la superposición de discursos, actores y perspectivas. Vuelven a aparecer algunos de los elementos presentes en la secuencia anterior al crimen: llanto y viento. En cuanto a la tipología de los discursos yuxtapuestos, este poema recuerda el del “Puñal”: alguien observa una secuencia de actos en medio de la que se articula un discurso ajeno de súplica —en este caso, claramente, entre paréntesis: recuérdese que, en “Puñal”, efecto parecido tienen las cursivas. Hay un diálogo claro entre una instancia que se ubica por encima del espacio particular, en el que la comunicación se efectúa, y el “muerto”: la primera corresponde al discurso fuera del paréntesis y crea el escenario, donde la muerte se incorpora a la imagen natural por medio de la presencia metonímica del ciprés; la segunda es la que se manifiesta en el discurso del apuñalado, quien se dirige a más de una persona —“Dejadme en este campo” (verso repetido de esta forma en la posición 3 y 7, y en la forma “Ya os he dicho que me dejéis” en el verso 11). Esta interjección a más de una persona encontrará su plena funcionalidad en los poemas “Sorpresa” y “La soleá”.

Aquí, el paréntesis es efecto tipográfico que va marcando un discurso, probablemente, de ultratumba. Hay un desplazamiento espacial obvio: de la calle, espacio relacionado con el pueblo, se pasa a un lugar abierto en pleno campo. Para esta suposición ayudan los versos del muerto como también la alusión al ciprés y al “horizonte sin luz/ [que] está mordido de hogueras”. Después de la calle solitaria, donde la relación exclusiva entre el “yo” y el puñal parecía llenar el campo visual, la dispersión y la apertura del llano resulta propicia para el grito.

En relación con el título, el poema cumple una función metalingüística. El “¡Ay!” es la concentración de la pena de la muerte, pero también del dolor desplegado en “(Dejadme en este campo/ llorando)”. La rima asonante acerca los vocablos “campo” y “llorando”, pasando de uno a otro la sensación de permanencia y extensión temporal. Tiempo y espacio se unen en el deseo de permanecer en el llano y en la repetición —eco— del llanto. El viento, espacio propicio para la expansión del grito —como se ha visto en el poema homónimo de la serie anterior— logra ser también una especie de pantalla en la que se insinúa visualmente la muerte por medio de la sombra del ciprés.

Explotando la imagen de la sombra, se podría decir que en ella se plasma, además del árbol, una figura cercana al mismo puñal, y, metonímicamente, el espacio del cementerio.

La muerte es un momento límite, por el cual se suscitan cambios trascendentes en el mundo creado y esto de alguna manera corresponde a la premonición de muerte en el poema que abre la serie de la "Soleá": "la muerte sin ojos". El dolor se instala en el tiempo y el gerundio "llorando" marca un acto en proceso. Además, el mismo mundo que desde la "Baladilla..." se va creando en la medida en que adopta formas familiares, propias de un contorno reconocible, adquiere ahora una característica más: es, declaradamente, espacio de la muerte y de los muertos. El campo nocturno puede convertirse en región de procesiones o de desvelos mortuorios, aunque no propiamente adjudicables a agentes humanos concretos. La muerte no significa aniquilación discursiva: el muerto vive y articula un deseo de soledad y comunión con los espacios no habitados por el hombre —la naturaleza lírica, topos propicio para el llanto. Sin embargo, hay una ruptura sustancial respecto de las condiciones que vive el muerto y que percibe la voz principal del poema: "Todo se ha roto en el mundo/No queda más que el silencio" (vv. 5-6).³⁷⁰ Por medio de estos versos se instala en el poema la incomunicación entre los vivos y el muerto y se explica plenamente la reiteración discursiva parentética de éste como artificio gráfico que comprueba la incapacidad de los vivos para oír al que ha pasado el límite de la muerte. Pero, ciertamente, es la intuición de este lamento, incomunicable y sin embargo presente, la que matiza de desconsolación y conclusividad el tono de los versos 5 y 6 que un yo lírico, parte del mundo de los vivos, puede pronunciar.

En el mundo del *Poema...*, además de la trascendencia del acto mortal, hay otro elemento que, por sorprendente, se vuelve centro de una desestabilización: en el ambiente familiar del pueblo aparece un ser desconocido, cosa que explica el título "Sorpresa" del

³⁷⁰ Sobre estos versos Eich comenta: "Finalmente, encontramos la intemporalidad en el girar sin meta de algunos poemas, en la repetición de versos ritmicos. Todos los elementos de rigidez y de vacío se integran en una desesperanza absoluta", (*op. cit.*, p. 69). La interpretación se aleja demasiado del texto, y esto cuando en la siguiente página se afirma sobre el último poema de la serie de la *siguriya*: "Todas las cosas terminan en el desierto. El poeta no pasa más allá, pues para hacerlo tendría que abandonar su lenguaje de imágenes tan concreto", (p. 70). El crítico se contradice y rebasa la textualidad en aras de una interpretación globalizadora y de mensajes últimos.

poema siguiente (181-182).⁵⁷¹ Es probable que sea la muerte quien convierte al asesinado en desconocido.⁵⁷² De cierta manera esto está implicado en la imposibilidad terminal con la que la palabra “nadie”⁵⁷³ (v. 8) imprime la cancelación del acceso de los vivos a los ojos del muerto. El muerto, desconocido en el momento del crimen, intenta irrumpir en el curso de enunciación del vivo. Los versos del difunto apuntan hacia el deseo de ser parte integrada de su entorno humano, espacio del cual lo ha arrancado la violencia del puñal. Pero, a pesar del establecimiento de la identidad monologante y aislada, adquirida discursivamente en “¡Ay!”, la muerte ha operado una transformación irrevocable que enajena, definitivamente, al muerto de su contacto humano: al no pertenecer al mundo de los vivos, el muerto expresa el deseo de incorporarse a la naturaleza.

En “Sorpresa” hay una interesante movilidad de la enunciación, tanto espacial como temática. El discurso, testigo ocular —en el poema se hace uso de un recurso reiterado a lo largo de los poemas anteriores: discursivización de la mirada, visualización

⁵⁷¹ La historia de la redacción de “Sorpresa” comprende diez años, empezando un poco antes de noviembre de 1921. En esta primera versión el poema se llama “Esquina”. En noviembre de 1921, Lorca redacta otra versión en la que ha cambiado el título, ahora “Copla”, nombre “que corresponde a la construcción métrica de la copla tradicional de la soleá, es decir, tres octosílabos”. Para 1922, el *Noticiero Granadino*, el 9 de junio, publica “Copla” junto con otros dos poemas de Lorca, dentro del clima cultural impuesto por la proximidad del Concurso de Cante Jondo. Cuando Lorca viaja a América, en el Instituto de las Españas en los Estados Unidos se organiza el 16 de diciembre de 1929 un homenaje a Antonia Mercè, la Argentina, en el que Lorca participa con la lectura de algunos poemas, todos pertenecientes al futuro *Poema del cante jondo*. De esta fase de redacción del poema se conservan tres versiones: una, la publicada por el Instituto, en 1930, en el folleto dedicado al homenaje; otra, la que figura en un autógrafo de Lorca, y tercera, la que se encuentra en una copia mecanografiada. En los tres escritos el poema se llama “Copla” y se identifica como perteneciente al *Plano de la Soleá*. En 1931, aparece la edición de *Ulises* y ahí el poema se titula “Sorpresa”. Hay otra versión que menciona Alberti, pero cuya autenticidad no es muy segura. Sobre este trayecto de las versiones hacia la definitiva, véase Christian de Paepe, “El poema ‘Sorpresa’...”, art. cit., pp. 592-596. Un rasgo interesante del artículo de De Paepe es la insistencia del crítico en usar palabras como narrador y narración para hablar de la construcción de este poema: así, una vez más los límites entre la lírica y la narración parecen traspasarse, sin que se haya podido cimentar la especificidad de una poética que desmiente los preceptos teóricos adjudicados a los poemas; véase, art. cit., pp. 606-607.

⁵⁷² *Cfr.* “No te conoce el toro ni la higuera./ ni caballos ni hormigas de tu casa./ No te conoce el niño ni la tarde/ porque te has muerto para siempre... No te conoce nadie”. (Federico García Lorca, “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, en *OC*, tomo I, p. 558). En sí, este elemento de desconocimiento visual se anuncia en la incomunicación discursiva que registra “¡Ay!”.

⁵⁷³ El encabalgamiento aísla el sujeto del verbo y hace que la palabra defina una total ausencia de vida humana. Esto atañe tanto al muerto, vuelto “nadie” tras del crimen, como sin duda al entorno restaurado negativamente en el siguiente verso: “pudo asomarse a sus ojos” (v. 9).

del discurso— se construye por una “mirada” que cambia su focalización, yendo y viniendo entre los siguientes puntos del escenario: del muerto al puñal, a la gente, al farol, otra vez a la gente, de vuelta al farol y de paso a la precisión temporal, y al muerto, pero ya no enfocando su pecho sino su mirada. De esta manera, la mirada individual se devuelve a la gente de la comunidad, a la calle, al puñal en el pecho y otra vez a la gente.³⁷⁴ Estos cambios constantes provocan la sensación de intrepidez y “desorganización”, que remite al acto comunicativo improvisado de la oralidad en el momento de transmitir una noticia alterante, a la vez que extraña.

Hasta aquí la secuencia del “Poema de la Soleá”, como también el cambio radical de la perspectiva tras un acontecimiento trascendente, remiten al ambiente que en “El poema de la siguiya gitana” lleva hasta la comunicación íntima del “Silencio”. Este paralelismo estructural se aprovecha en “Sorpresa”. El crimen es evocado como un hecho consumado, cosa que se hace patente en los tiempos verbales, todos en pasado — indefinido o imperfecto. La memoria de la secuencia proporciona una información, efectivamente, sorprendente: “No lo conocía nadie” (v. 3). Este verso desplaza el punto de vista de la información desde el escenario del crimen hasta los seres humanos; proporciona una información rara, inconexa con el resto: atrae, hacia el título, toda posible hermenéutica de la totalidad del poema: forma una frase en los límites rítmicos del verso y, yendo hasta el final, es el último verso del poema, incluyendo el “y que” inicial —factor principal para “el simulacro” de oralidad.³⁷⁵ La reiteración informativa que se advierte en la temática del poema tiene su correlato sonoro en la rima formada por la repetición de los vocablos “calle”, “nadie”. Las palabras de la rima que escapan de la regla de repetición son “madre” y “aire”. El aire ha sido caracterizado como agente

³⁷⁴ Esta sería la contraparte de los versos “Por todas partes/ yo/ veo” comentados anteriormente. De la individualidad protagonista el enfoque se pasa a la colectividad expectante que explica también el título del poema.

³⁷⁵ La crítica ha visto las posibles significaciones del “que” introductorio de la última terceta de varias maneras relacionadas con la tradición literaria de este tipo de frases: elemento folklórico, narrativo o subjetivo. Véase Chirstian de Paepe, “El poema ‘Sorpresa’...”, art. cit., notas 14, 15, 16 y 17, p. 507. Se alude a estudios de Cernuda, Spitzer y Sánchez Romarelo, en los que cada uno de los autores sostiene uno de los tipos de “que” arriba mencionados de manera respectiva.

discursivo del amor fugado ("Baladilla...), cercano al "viento", quien ha sido configurado como espacio donde radica la pena de la pérdida y del lamento expresado por el grito. Por su parte, "madre" remite al ambiente "familiar" de "Silencio" y a la madre del Amargo: ambos elementos unen el poema con puntos centrales de productividad ideológica y emotiva en la construcción global del *Poema...* La oralidad es, a mi parecer, la clave de este poema, en el que se repite gran parte de la información que desde poemas antes se va recaudando. La sorpresa es el motor del acontecimiento que asume alguien bajo la impresión del crimen. La imagen de la trama no se completa. Las preguntas más bien tienden a ahondarse hasta llegar a constatar, más allá de la duda, la muerte, el punto final.

El término último de la vida va acompañado por soledad y fijeza: nadie pudo reconocer a quien, con el puñal —permanente centro de atracción— en el pecho, se quedó muerto en la madrugada. El temblor de la luz solitaria, bajo la amenaza de apagarse ante el acto mortal o por la cercanía de la madrugada, por una parte, contrasta con la fijeza de la muerte y, por otra, remite a la muerte ciega. Es un anuncio insinuante del vacío duro enfrentado por el muerto: "Nadie/ pudo asomarse a sus ojos/ abiertos al duro aire" (vv. 8 a 10). Como alusión temporal, el estremecimiento del farol puede explicar el temblor de la calle en el poema "Encrucijada". Ahí, es posible que "La "cuerda/ en tensión" (vv. 6 y 7) aluda a un tiempo suspenso entre las tinieblas y la luz o, reforzando metafóricamente lo anterior, que se refiera al estremecimiento común entre espacio y tiempo por la incidencia de la muerte. La agitación mortal de "Encrucijada" también encuentra un equivalente discursivo del "temblor" en el espacio que ocupa la hipérbole del adjetivo "enorme" y en la impresión de aumentativo que sugiere la terminación del sustantivo "moscardón" (v. 10, p.178).

La temporalidad particular del poema presenta una ambigüedad: no se sabe a qué momento corresponde la ubicación precisa de la madrugada: ¿a la consumación del crimen? o ¿al acto de presenciar la muerte? Creo que esta incertidumbre concuerda con el empalme de las funciones actanciales que muerto, asesino y testigo han cumplido hasta ahora.

“La Solea” (pp. 183-184), presencia humana —figura homóloga de la siguiyriya, por su fuente de inspiración— lanza su plañido indirectamente. El punto desde el que se presenta acopia su pensamiento en discurso referido, mientras, en yuxtaposición a éste, se revela por medio de “*Vestida con mantos negros*” (vv. 4, 8, p. 183) el contrapunto de una enunciación actual en el tiempo y el espacio de la voz principal. El estribillo fortalece la regularidad rítmica del poema. Entre el primer verso del poema y todas sus repeticiones existe cierta alteración, manifiesta en la marca de caracteres tipográficos. La repetición en cursivas, irrumpiendo en la narración del pensamiento de la soleá y la culminación de la imagen de la muerte en el amanecer no parecen pertenecer al que por primera vez articula el cuarto verso. La posición del que primero enuncia la frase es descriptiva, aseverativa. Crea una secuencia informativa sobre el contenido de una especie de monólogo interno y referido de la Soleá. Al final del poema, esta perspectiva ha cambiado: de la interioridad de la figura femenina se pasa a espacios y tiempos limítrofes: balcón-cielo y alba. Por su parte, la repetición en cursivas marca un ritmo de letanía, que pretende con su disimilitud gráfica y su constante eco, reforzado en los últimos versos —“*Ay yayayayay, que vestida con mantos negros*”— establecer un efecto de articulación doble: se presume simulacro de la oralidad y crea el ambiente propicio para el ahondamiento de la significación de la figura presentada. El verso repetido es el discurso coral de los presentes en el luto, de los que lamentan la muerte y que yuxtaponen al pensamiento interior de la Soleá el plañido final, asimétrico, insistente, terrible. Entre el discurso principal y el de las lamentaciones reiteradas hay diferencia en la aceptación de la muerte.

Se dejó el balcón abierto
y al alba por el balcon
desemboco todo el cielo

(versos 9-11).

El balcón abierto es un tópico en la poesía de Lorca.³⁷⁶ Aquí, conlleva la significación que hasta ahora han concretado los “umbrales” espaciotemporales. La función extraña de los versos en la totalidad del poema, además de radicar en un aparente desplazamiento del

³⁷⁶ Sobre la significación del balcon en la poesia de Lorca, vease Paepe, nota 9, p. 184.

punto de enfoque.⁵⁷⁷ tiene que ver con la sintaxis problemática. La explicación de Christian de Paepe no explota los lazos intratextuales creados hasta ahora, ni la secuencia argumental del poema. Ver el balcón como el espacio de la apertura hacia la vida después de la muerte, como el punto desde donde se constata el transcurso inalterable de los días —como sucede en el poema “Despedida” de *Canciones* y como Lorca marca en su ficcionalización de la muerte de Góngora, textos en los que el editor se apoya para fundamentar esta idea—, es obviar varios elementos que en la sección se han constatado: el muerto del “Poema de la soleá” es un desconocido, cosa que de alguna manera impide pensar en un velorio dentro de alguna casa; en una secuencia anterior el muerto ha pedido que lo dejen en el campo. Además, si se da la explicación de De Paepe, el poema que sigue, “Cueva”, no se conecta de ninguna manera con el resto de la serie. Se puede objetar que mi discrepancia con el crítico, basada en el atropello de la “verosimilitud” lírica, implicado en su interpretación, puede no parecer argumento fundamental; sin embargo, si se toma en cuenta la secuencia causal-lírica del “Poema de la soleá” hasta aquí, el paralelismo entre esta sección y la anterior, como también lo que en el poema “La Soleá” se dice del corazón

Vestida con mantos negros
piensa que el mundo es chiquito
y el corazón es inmenso

(vv. 1-3).

se podría llegar a la siguiente interpretación: el corazón, en el “Poema de la soleá” es el “lugar” literal del crimen; el espacio, por excelencia de la muerte. El puñal en el corazón es el núcleo generador de toda la tragedia presentada, es un punto que ejerce seducción total al que lo ve. Por lo demás, el corazón es como el yermo y como las hondonadas. Frente a esto, el mundo (la tierra, las montañas, la calle, el pueblo, el campo, las gentes) resulta tiernamente —por el diminutivo coloquial “chiquito” (v. 2)— minimalizado. El

⁵⁷⁷ Loughran comenta con respecto a la ubicación espacial del personaje y a la importancia del corazón frente al mundo en este poema: “A curious inversion of perspective occurs here that is reminiscent of the confusion of sky and earth in the poem of the *siguriya*. The personification of the *soleá* is dressed in black and seems to gravitate inward to the landscape of the heart rather than without to the world”; *op. cit.*,

viento, elemento que introdujo la acción en el pueblo, se aleja llevando consigo la expresión sonora del drama. Queda un mundo extraño: se esperaría que, por yuxtaposición convencional, el balcón marcara el umbral de un espacio interior, contrario a la inmensidad del cielo que, como agente de luz, desembocaría por el balcón en el interior, para llenar de luminosidad y para renovar con su vitalidad el ambiente mortal del espacio cerrado. Pero en vez de esto, la sintaxis del verso impone la idea de que el espacio interior —hecho cielo— desemboca por el balcón hacia el mundo externo, prácticamente, instaurándolo de nuevo. El tiempo intenta avanzar (y *al alba* por el balcón/ desembocó todo el cielo, vv. 10-11, el subrayado mío); el tiempo se vuelve espacio y se queda inalterado: el lamento lo retrasa (*¡Ay yayayayay!*, v. 12), lo devuelve al llanto (*que vestida con mantos negros!*, v. 13); el espacio celeste pasa desde el interior a la naturaleza: el balcón abierto es el lugar donde se enfrentan el curso natural de la vida y la muerte del hombre: la muerte es una fuerza mayor; el poema desemboca en el grito reiterado, en el lamento de la colectividad, en el dolor que se expande.

Hasta aquí, en el “Poema de la soleá”, el elemento central es el ser humano enfrentado con la muerte. Junto con el análisis textual, este punto hace poco convincente, para mí, la idea de la fusión final de vida y muerte en este movimiento de “apertura”, significado en el balcón abierto: la muerte no “desemboca” en la vida, no se ilumina por ésta; es, más bien, la vida quien se contagia de lamento ante la “inmensidad” de la muerte, es el mundo externo que cabe en la inmensidad del corazón herido³⁷⁸ expresado en el grito de dolor con que el poema se cierra.³⁷⁹

³⁷⁸ De la misma manera en la guitarra, “corazón malherido”, cupo el lamento de los elementos naturales; cfr. “Poema de la Sigüiriya gitana”.

³⁷⁹ Respecto de estos versos, Loughran afirma: “All of the sky, all possibility of becoming and perception, resides within the balcony of the heart, and the dawn appears to be only a reflection of that inner reality. It is as though at the moment of death, all of the inner stuff fled out to the horizon through the glass separating man from total unification and identity with his world to reside there as the object of its own envy”, (*op. cit.*, pp. 67-68). La interpretación se basa en el impresionismo que evoca el binomio “interiores/exteriores”, sin tomar en cuenta la sintaxis de los versos y las condiciones que la secuencia lírica ha creado. Así, de lo particular se pasa sin mayor dificultad interpretativa al nivel general de una simbología totalizadora que une vida/muerte, con casa/naturaleza, corazón/mundo y que se supone parte de un todo en el que hay signos que guían el destino hermenéutico.

“Cueva” es el último lamento colectivo de la serie y da pie a una espacialidad distinta. El gitano, personaje nuevo nominalmente, instala en el poema otros parámetros de existencia. Le pertenecen el lamento y un espacio cóncavo, como caja de resonancia. Entre los elementos del poema hay analogías cromáticas. Prevalece lo rojo en diferentes tonos, sobre el cual “se calan” otros colores. El color no identifica unidades inamovibles de manera esencial: esto se puede ver si se comparan:

De la cueva salen largos sollozos.	En la voz entrecortada van sus ojos.	Y la cueva encalada tiembla en el oro.
(Lo cardeno sobre lo rojo) (185).	(Lo negro sobre lo rojo) (185).	(Lo blanco sobre lo rojo) (186).

En los cuatro primeros versos, la cueva, como espacio originario, gana en importancia, aunque el llanto, como acto predominante en el momento de la caracterización y cargado de sentidos dolorosos, comparte con aquella el tono cromático básico, difiriendo, sin embargo, en cuanto al matiz. En el segmento de la segunda columna, la voz logra suplantarse la mirada y transportarla. Finalmente en la última parte, la luz se proyecta sobre la cueva, logrando la coincidencia de los dos colores en el mismo espacio en los últimos cuatro versos. La gama cromática abarca de lo cárdeno hasta lo blanco, pasando en todo momento por lo rojo, comparándose con éste, proyectándose sobre él. A esta gama de colores se pueden dar explicaciones tanto pragmáticas —el color rojo de la cueva es el color de la tierra, el de los ojos de los gitanos es negro y la luz es blanca— como simbólicas —el rojo es el color apasionado del estado de ánimo en el que se finca el sollozo, el negro simboliza la muerte como fondo del sentimiento que transmite la “voz entrecortada” (185) y el blanco tiene que ver con un próximo amanecer, con la carga emotiva pertinente. Para el segundo tipo de explicación la “Cueva” se debe relacionar con el poema que cierra la serie de la muerte. Así, como continuación, los sollozos encuentran su causalidad en la muerte: la memoria, en una evocación originaria, pensamiento más que afín a la teleología mortuoria; el canto es expresión de lamento y, finalmente, la luz refuerza la imagen del balcón en el que se enfrentan cielo, corazón, muerte y vida. El color rojo puede, relacionado con el poema anterior, ser una alusión al corazón, unido al

espacio aparentemente delimitado, pero a la vez inmenso, de la "Cueva", impregnada de llanto.

"Encuentro" (pp. 187-188) y "Alba" (pp. 189-190) tienen sólo coincidencias ambientales con los demás poemas de la sección. El enfrentamiento entre muerte y vida, plasmado en la contradicción entre el título "Encuentro" y los tres primeros versos del poema, el desamor, el martirio, la alusión a Cristo dan al poema el ambiente de discursividad del muerto en "¡Ay!", a la vez que introducen el tópico religioso más explotado en el "Poema de la Saeta" —la referencia a Cristo presente en "los agujeros/ de los clavos" (vv. 8 y 9), y a San Cayetano (v. 15). Es en este poema donde se asume por primera vez y a lo largo de los 18 versos una perspectiva personal que apela a un "tú". La temática del desamor, la alusión al calvario y a la crucifixión³⁸⁰ asocian el poema con el ambiente propio de la soleá, pero el desamor crea un lazo entre este poema y el de la "Baladilla de los tres ríos". Esto, de alguna manera, se puede conjugar con la referencia a Granada en el poema siguiente. En "Encuentro" este "yo", que presuntamente habla desde el más allá, en comunicación con su ser amado marca una perspectiva particular y asumida en el mundo del *Poema*... Es la segunda vez en esta sección que un "personaje", perfilado como ser humano, asume explícitamente el discurso: en ambos casos el elemento en común es la irrupción de la muerte y el impacto que este evento produce en la fuente de enunciación.

Las ciudades, la ubicación temporal, las muchachas y su relación con la soleá, la alusión explícita a Andalucía, la primera referencia nominal a España, por medio del pie menudo de sus niñas y la alusión a las encrucijadas relacionan "Alba" con los demás poemas. Del espacio rural se ha regresado a las ciudades. Las campanas coinciden con la madrugada, pero por el ambiente de lamento de las muchachas y el luto de la Soleá, cabe inferir que las campanas tienen que ver con la muerte. Las muchachas, presencias alternas de la siguiiriya y la soleá, son transeúntes: parecen circular poniendo señas en los lugares de encuentro mortal y de desencuentro amoroso. El acercamiento de la poesía culta a los

³⁸⁰ Sobre estos elementos, véase Paepe, nota 6-11, p. 187

tropos de la poesía tradicional, por medio de la repetición de fórmulas, es desmentida en este poema, por el casi irónico “y oh, campanas de amanecer”. En realidad, si bien la temática de “Alba” es paralela a la de otros poemas comentados hasta aquí, éste y “Encuentro” crean un rompimiento del curso de acontecimientos en cadena, desenfocando la trama desde el interior y ubicando el punto de vista fuera o más bien por encima de los espacios y los personajes involucrados. El discurso no nace de ninguna fuente interior: inclusive las campanas no parecen producir sonido: el paisaje acústico se crea subrepticamente en el verso 5: “Os sienten todas las muchachas” [se refiere a las campanas] y por medio de la trascendencia de la Soleá en los actos de las muchachas. El eje lírico parece ser espacial: Córdoba, Granada, Andalucía, la alta y la baja, España y de nuevo las ciudades como centro de interés, para concluir en Granada. El poema da la impresión de una desestabilización de enfoque, tanto temático como expresivo. El “Poema de la soleá” cierra con la insinuación del sonido que parece ocupar todos los espacios: sin embargo, es más trascendente la descripción del acto visual de las encrucijadas iluminadas (vv. 14-15) —elemento demasiado explotado en el resto del poema— que el repique de las campanas, punto nuevo en el universo poético. Esta parte del “Poema de la Soleá” puede ser explotada como sustrato semántico anticipado del “Poema de la saeta”.

En esta sección del *Poema...*, además de los elementos observados en el “Poema de la Sigüiriya”, se advierte la presencia del yo, cuya inclusión en el mundo tiene dos vertientes factuales: el yo en relación con el crimen y el yo como ser amoroso después de la muerte. Ambas categorías, en su plasmación específica de los textos de la soleá, mantienen un estrecho lazo con la muerte. En el primer caso, el yo es testigo. Esto lo capacita para presentar la muerte: de cierta manera, la secuencia poética es una versión de los hechos presentada por el yo. En el enfrentamiento entre el ser humano y la muerte hay miedo, angustia y resignación. Además del yo, es en esta parte del *Poema...* donde más claramente se va poblando el paisaje de los primeros seres humanos marcados social e ideológicamente, ya sea por medio del nominalismo —gitanos, muchachas—, ya sea por su relación y papel en la historia del crimen. Sin embargo, esta presencia se vincula más con actos que con seres individualizados o con tipos de discurso claramente

diferenciables. La sensación de la presencia de la comunidad y de la comunicación oral entre sus miembros es reforzada por comportamientos discursivos. La Soleá reviste funciones clave dentro del mundo creado, es como una sacerdotisa del lamento. Se trata del personaje mas profundamente caracterizado por medio de su discurso, aunque éste sea, en su mayor parte, referido. Si bien, como en “El poema de la siguiriya”, la figura femenina no concentra en si la atención por su trascendencia en la generación del mundo poético, la aparición de la Soleá es climática y reveladora —igual que la de la Siguiriya gitana—, en cuanto a su representatividad de elementos que matizan inexorablemente su mundo circundante: el de crimen y de luto. Las secuencias poéticas crean una “trama” con el fin de seguirla hasta su desvanecimiento: los movimientos espaciales, primero de acercamiento y luego de alejamiento, provocan la sensación de fragmentariedad: como si el mundo del poema no fuera sino un corte transversal en una historia donde la continuidad no se finca en tiempos y espacios particulares, presentados como tales de manera inmediata y nominal, sino en la posibilidad de explotación de los desplazamientos —constitutivos tanto de los espacios que dejan como de los que son su destino—, en cuanto fundadores de la diferencia entre éste y aquel otro mundo: es decir, espacio y tiempo, más que datos de ubicación, son elementos de una construcción causal acontecida insinuantemente en la secuencia de los poemas. Finalmente, es en esta sección donde, de manera clara y definitiva, se empieza a consolidar el papel del yo poético ante los otros yo que enuncian, para la creación de mundo: es la incisiva presencia de la voz asumida que convierte lo que podría ser una representación en una acción, asumida como pasmo y miedo, sorpresa y admiración frente a la muerte. Por su parte, la Soleá es figura cuyo ser es actual y transferible, transporta en su discurso/lamento un sentido de la muerte y es el resultado de la muerte en escena y en la sensación de la soledad amorosa que el muerto porta y expresa, es el martirio y la imposibilidad de comunicación y encuentro. La soledad se individualiza en el momento que el muerto la reconoce como su único destino, para así desvelarlo a los vivos, a este yo que predomina en el anuncio de la muerte y que antes que todos experimenta la incomunicación con el muerto.

V. “Poema de la Saeta”

Esta parte del libro se construye por ocho composiciones cuya disposición remite a un suceso desencadenado en el tiempo discursivo. La duración va del atardecer a la madrugada. El espacio se conforma por el trayecto de los saeteros, quienes, siguiendo el curso del Guadalquivir, se acercan a Sevilla y cruzan en procesión sus callejas.³⁸¹ Los personajes se caracterizan, en general, por su relación con el contexto tradicional del canto de pasión religiosa; sin embargo, la configuración discursiva que reciben matiza dicho contexto y le da acepciones de pasión amorosa. Es precisamente este último elemento el que plantea un punto de vista particular sobre un acontecimiento cultural tan identificable como las procesiones de Semana Santa en Sevilla. El amor, elemento que sólo había aparecido tematizado en el poema inaugural del libro, crea el prisma por medio del cual se individualizan los eventos de esta serie del poema.

En “Arqueros” (192-193) la rima presenta la simetría de las asonancias en los segundos versos de los dísticos, mientras la repetición de la palabra “Guadalquivir” crea la representación sonora de la letanía. El punto de vista desde el que se cuenta la historia parece estar ubicado en Sevilla, cosa que se insinúa en el segundo verso —“a Sevilla se acercan”— y se recalca en el 7: “Vienen de los remotos”. Sin embargo, quien traza discursivamente el trayecto espacial de los arqueros se distancia del destino que en Sevilla los espera casi al final del poema, en el décimo verso: “Y van a un laberinto”. Por esto, se puede también inferir que el discurso descriptivo emana de un punto cercano a Sevilla, o gnoseológicamente cercano a lo que se supone el destino de los arqueros, pero que al final del poema es rebasado espacialmente por la procesión. Los verbos, todos en presente y

³⁸¹ Se trata de un poema lleno de movilidad y sucesos. Uno de los elementos que incrementan esta sensación es el cambio de perspectivas. Derek Harris sostiene que en el *Romancero gitano* ésta es una de las técnicas que utiliza Lorca para imprimir acción en sus textos: “La acción del *Romancero gitano*”, en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, mayo de 1986, Granada, Edición del cincuentenario, 1986, p. 47. Sobre el valor de los personajes multitudinarios de la sección y sus implicaciones realistas, Loughran comenta: “As opposed to the intimate setting and reduced number of participants absolutely indispensable for the proper rendition of the *siguriya* or *soleá*, the *saeta* is launched from balconies above the milling crowds that line the streets waiting for the processions to go by. In this aspect, Lorca remains faithful to setting and sequence [...]”, (*op. cit.*, p. 70).

todos de movimiento, remiten a una imagen de acción rota por “Anchos sombreros grises./ largas capas lentas” (vv. 4-5) y “Amor, cristal y piedra” (v. 11). En estricto sentido y contando con el efecto del encabalgamiento, el contrapunto entre estatismo y movimiento se presenta en todas las secciones y divisiones métricas del poema y corresponde al mismo paso de la procesión, interrumpido y reanudado en función de las saetas cantadas.

En el primer dístico, el verso inicial imprime en el texto la presencia de los arqueros oscuros, cuya caracterización se extiende en toda la imagen, contagiando de falta de luz el ambiente. El encabalgamiento entre el sujeto y el verbo produce una ruptura instantánea que configura temporalmente a los protagonistas como entidades autónomas, nominalmente establecidas en el poema, sin actividad cierta: “Los arqueros oscuros” (v. 1) parecen una estampa visual, más que un punto protagonico activo. Así se crea el contraste con el verso que sigue, en el que se anuncia el movimiento impreso también en la preposición “a”. Tiempo y espacio se conjugan en el primer dístico tanto por el adjetivo calificativo de los arqueros como por el movimiento e inmovilidad que se enfrentan por medio de la acción de los personajes y la permanencia inmóvil de la ciudad. En el dístico “Anchos sombreros grises./ largas capas lentas” (vv. 4-5) se reafirma el efecto visual de oscuridad, cuya presencia central se desliza hacia el ambiente global, acentuando la carencia de luz que definía a los arqueros. En esta parte del poema, el movimiento no se implanta por medio de un verbo, sino a raíz del adjetivo que califica la manera de moverse de las capas. En el quinto verso, los efectos sonoros, aliteraciones de la “l” y la “s” y la asonancia interna entre las dos primeras palabras, culminan semánticamente en la última palabra del verso que, dentro de la memoria de la rima “acercan-lentas”, expande su valor en la totalidad del movimiento de los arqueros. El verso 7 se encarga de imprimir en el texto el tiempo, mientras que, por medio de la ruptura que establece el encabalgamiento, el espacio se define en el siguiente verso. Por otra parte, en la palabra “remotos” (v. 7) confluyen semánticamente tiempo y espacio. La oscuridad que caracteriza como imagen a los arqueros se une aquí con su procedencia y proyecta su destino. El final del trayecto es laberíntico —espacio tortuoso y poco claro para ser recorrido—; así, por extensión, el destino se vuelve efecto de una relación causal con la oscuridad del conjunto procesional

y su origen, situado en los países remotos. Por último, el elemento asonante une “acercan”, “lentas” y “pena”, matizando semánticamente la totalidad del trayecto de los arqueros.

Los personajes y su acción definen el espacio, pero, a la vez, el trayecto que ellos recorren les confiere identidad. El destino, el modo de llevar a cabo el camino y el origen se trazan en los tres primeros dísticos, entre los cuales se interponen las evocaciones del Guadalquivir. Los versos en cursiva insertan en el cuerpo del poema una perspectiva discursiva distinta a la de los dísticos. Se trata de enunciaciones apelativas directas. Por medio de estos versos, parece que la imagen referida adquiere voz propia. El acto que se lleva a cabo en el poema tiene valor, no sólo visual, sino también sonoro. Pero entre ambos y el lector la relación es distinta. El movimiento espaciotemporal de los arqueros es referido, mientras que la voz es discurso directo. Este último punto distintivo devuelve el poema al título de la serie, a la vez que une a éste con el del poema particular. En el contexto de “Arqueros”, “saeta” es la flecha. Sin embargo, dentro de la totalidad del *Poema...*, la sección de la saeta remite al tipo de cante andaluz que, sumándose a la siguiiriya y a la soleá, configura un ambiente cultural preciso y axiológico.

En el título del primer poema de la serie se quiere unir las dos acepciones de la palabra “saeta”. La presentación no dota a los arqueros de particularidades propias de un grupo militar o guerrero: no obstante, la relación lingüística de saeta y arqueros es suficiente para contraer este campo semántico. Los versos en cursiva, suponiendo que no pertenecen a la fuente principal de discurso, podrían adjudicarse al personaje colectivo, siendo un tipo de saeta-cante que portan los arqueros en su trayecto hacia Sevilla, y que los anuncia desde la lejanía. Por este elemento se suma al texto una estrategia típicamente dramática de Lorca, que atañe la obliteración de los límites entre actor y espectador. Las cofradías durante las procesiones de Semana Santa no cantan: son el motivo del canto desde los balcones. En el personaje colectivo se juntan dos funciones: son actores y espectadores, parte activa de la emisión del poema y receptores del mismo. Así, los límites entre los que actúan y los que miran se van borrando, en aras de una resemantización de la actividad cultural que se refracta estéticamente en toda la sección.

Como marco general, los poemas de la Saeta se mueven sobre dos ejes que, si bien tradicionalmente se suponen delineados uno en función del otro, al traslaparse y confundirse constantemente, generan un mundo nuevo sobre la base referencial: aquí se juntan acción y pasión o, en su variante teatral, acto dramático y espectáculo. Los distintos sujetos hablantes, en la mayoría de los poemas de la sección, son espectadores de una acción a la vez que, discursivamente, forman parte de ella: como espectadores la impulsan, como actores la padecen.

El distico formado por los versos 10 y 11 cierra la información que proporciona la principal fuente de enunciación y manifiesta que quien cuenta cómo se acercan los arqueros, es dueño de una información que va más allá tanto del pronosticado viaje de los arqueros como de la calidad geográfica de su destino: distintamente de lo que se anunciaba por el segundo verso, el fin del camino no es Sevilla, sino “un laberinto” (v. 9). La semántica de este sustantivo contrasta con la del adjetivo “abierto” que caracteriza el río de Sevilla. Con este antecedente, se puede entender la desesperación que se imprime en la queja de “¡Ay, Guadalquivir!”, como propia de quien, dejando el espacio abierto y claro del campo, se adentra en el laberinto de la ciudad. El contraste anterior se intensifica por la doble acepción de la palabra “saeta”: la saeta-flecha tiene movimiento lineal uniforme, mientras la saeta-cante, ya sea desde el punto de vista musical, ya sea por el trayecto procesional dentro de la ciudad, se representa como una línea llena de vericuetos.

Christian de Paepe interpreta “cristal y piedra” como materiales constitutivos o elementos equivalentes a “amor”,³⁸² explicación que puede ser tan válida como la que aceptaría cada uno de los elementos de manera independiente en su valor literal, ya que el valor metafórico que adquieren “cristal y piedra” por la conjunta lectura de este poema con uno de *Suites*, queda desmentido por el hecho de que en el último texto se trata de una reelaboración-interpretación profana del suceso bíblico que protagonizan Adán, Eva y la serpiente antes de la expulsión. El cristal volverá a aparecer a lo largo de la serie y así su sentido, descontextualizado por el momento, se proyectará más claramente. Anticipando

³⁸² Paepe, nota 11, p. 193: recuerdese que cielo y tierra se han juntado desde la “Baladilla...”.

un poco la interpretación de “cristal y piedra”, se podría decir que algún sentido se puede dilucidar si el primero de los dos se asocia con el cielo y se interpreta en oposición a piedra, asociada con tierra. Vistos de esta manera, los elementos anteriores crean un escenario en el que la saeta, objeto dual —canción y flecha— que cumple su destino doble, será a lo largo de la serie el punto de encuentro entre el espacio y el tiempo, donde por espacio se entiende la ciudad y la condición delimitada del evento cultural que se lleva a cabo, y por tiempo la línea sucesiva que sobre el cielo nocturno recorre, visual y sonoramente, la saeta.

“Noche” (194) es el segundo poema de la serie y, a pesar de que su título remite a la oscuridad de este segmento del día, la noche del poema se construye precisamente por la luminosidad que se crea, definiéndose como “La constelación/ de la saeta” (v. 3-4). El poema presenta un esquema rítmico que reúne por sus rupturas e insinuaciones dos tipos de expresión genérica dentro de la poesía. Los dos primeros versos son de 6 sílabas, pero al juntarse se vuelven un endecasílabo. Los versos tres y cuatro, mantienen este ritmo si no se juntan. El primero leído sólo como un verso agudo resulta de 6 sílabas, mientras el cuarto es de cinco. En la cuarteta, los dos primeros versos leídos como si fueran uno dan un octosílabo, métrica que se mantiene en el séptimo verso; mientras que el esquema se rompe en el verso 8.³⁸³ La asonancia e/a recorre el poema en los versos pares. La junción del endecasílabo —verso lírico por excelencia— y del octosílabo —verso narrativo— junto con la rima romancística manifiestan las dos vertientes semánticas del poema: una caracterizada por la falta de verbos y la otra construida en su diferencia de la primera por medio de ellos.

El primer distico implica dos grupos de elementos que, a pesar de su oposición, establecen núcleos semánticos paralelos y configuran “la saeta”, centro temático del poema. Christian de Paepe explica los cuatro sustantivos a partir de la tradición cultural

³⁸³ Este verso por su posición, número de sílabas, categoría gramatical de su última palabra, participio pasado del verbo superponer, y por la asonancia que asocia inmediatamente “superpuestas” a “tiemblan”, da la impresión de juntar las dos vertientes genéricas del poema: la lírica y la narrativa.

de las procesiones de Semana Santa.³⁸⁴ cosa que, si no del todo inverosímil, me parece poco provechosa para la construcción entera de la sección. Como se ha visto, hasta aquí, la saeta presenta una plurivalencia semántica, generadora de un paralelismo interpretativo que el poeta aprovecha para moverse entre el sentido literal y el sentido cultural de la palabra. Saeta, arqueros, amor, constituyen el grupo semántico literal; Sevilla, procesión, pasión el del sentido cultural. El poema "Noche" incide en este esquema de paralelismo y oposición, marcando por medio de sus versos primero y segundo, noveno y décimo, un ejemplo más de construcción del sentido: "Cirio, candil" conforman el grupo de la luz de interiores, con connotaciones religiosas, mientras "Farol y luciérnaga" apuntan hacia el espacio abierto y, quizás forzando un poco el sentido del poema, con base en la oposición a la semántica del verso anterior, un mundo profano. La singularidad exacta de cada uno de estos puntos luminosos y su referencia encadenada movilizan espacialmente la percepción, formando un conjunto, recorrido por su semántica de intensidad visual graduada. Así, el dístico que sigue, considerándose aposición al título y al inicio del poema, hace que la constelación luminosa sea un conjunto de elementos dispares, los cuales logran, a pesar de las distancias —espacial y conceptual— que los separan, la integración de una totalidad: la noche es el fondo que hace posible la integración, pero a su vez, las luces que fragmentan la totalidad de aquélla, le otorgan identidad de obscuridad por oposición; la contradicción semántica que se tiende entre el primero y el segundo verso se reconcilia en el conjunto de la constelación. La saeta se construye conceptualmente como espacio limítrofe, entre lo terrenal y lo celeste, el interior y el exterior, la luz y la oscuridad.³⁸⁵

La cuarteta que sigue ahonda desde otra perspectiva en los umbrales donde se hace realidad la saeta: la ventana iluminada frente a la noche, oposición que corresponde al

³⁸⁴ Paepe, nota 1-2, p. 194.

³⁸⁵ Más adelante Lola cantará saetas desde su balcón, espacio real de contacto entre lo externo y lo interno. Al final de la presente sección los arqueros resultarán ciegos como el amor. En el poema "Sevilla" el ritmo enroscado en la cabeza de la ciudad tiende su red intratextual hasta el ritmo de Carmen en "Baile", percibido desde el interior de las casas, y hasta la prohibición del estribillo "¡Niñas! corred las cortinas!" (pp. 250-251).

temblor de la luz en el momento de la aurora. De donde emana —cirio y candil—, la luminosidad pasa a caracterizar la ventana por donde encuentra su punto de contacto con su contrario —la noche—, basándose también en la implicación de contrastes que conlleva la ventana como espacio de contacto entre el interior y el exterior: el diminutivo “Ventanitas” (v. 5) transfiere el valor de poca luz desde la debilidad del fenómeno visual al tamaño de la apertura. El temblor del verso 6 pasa al movimiento de “se mecen” (v. 7), y, por la rima, a “cruces superpuestas” (v. 8). La aurora es de por sí una encrucijada, un punto límite entre el día y la noche. Este encuentro de luz y tiniebla se intensifica en el sustantivo “cruces”, culminando así su relación semántica con la palabra “encrucijada”. El poema se basa en anuncios de contraste: la oscuridad fragmentada invoca la luz, el estatismo —producto de la carencia de verbos en los versos 1 a 4 y 9 a 10— se diluye frente a la duración en el presente de los efectos de la luz sobre la noche.

El único ser animado en el poema es la luciérnaga, cuya inclusión entre elementos inanimados puede verse de dos maneras: ya sea que su animación se encuentre avasallada por la falta de vida del ambiente, ya sea que logre contagiar su medio de una sutil existencia de luz y movimiento casi imperceptibles. La procesión, como realidad efectiva de la actualización de la saeta en el ámbito andaluz, se implanta en el poema por medio de la movilidad del insecto, cuyo desplazamiento es reconocible a raíz de la línea intermitente de su luz. Así, el movimiento se concibe gracias a la clave pragmática en la que se convierte la luz, y viceversa. Un calco sonoro y semántico de este movimiento procesional de la luz se logra por la enumeración serial de los sustantivos en los versos iniciales y finales.

La conjunción de los contrarios se acompaña por una efectiva circularidad conceptual y temporal, actualizada en la repetición de los dos primeros versos al final del poema, que reitera la fe de quien enuncia en las ineludibles contigüidad e interdependencia de luz y oscuridad, en la obligatoria frontera de día y noche, y en la demandante reciprocidad explicatoria de inmovilidad y movimiento.

“Sevilla” (195-196) es el tercer poema de la serie y en él se vuelven a mezclar las dos vertientes semánticas de la palabra saeta: la militar y la cultural-religiosa. Desde el

inicio y a raíz del calificativo de los arqueros, se anuncia la particularidad semántica de los elementos que acompañan este texto por su inclusión en la totalidad de la serie. En la palabra “finos” se unen significados como “delicado”, “sutil”, “de modos exquisitos”, “agudo” en el contexto de los sentidos.³⁸⁶ Por razones etimológicas, la palabra se relaciona con el adjetivo “puro”;³⁸⁷ y, desde esta perspectiva, se concibe como “perfecto [...] y que tiene la bondad y valor intrínseco que corresponde a su especie”.³⁸⁸ La definición de los personajes es confusa y a la vez parece crear un clima que debe perdurar e influir sobre el resto del poema para la realización de una serie de sentidos en concatenación causal. Si se trata de arqueros en el sentido militar, entonces la finura tiene que depender de cómo ellos llevan a cabo del mejor modo su labor: encuentran el blanco con sus flechas. Si la palabra arqueros se refiere a saeteros-cantaos, ellos deben lograr una expresión atinada del cante. Así, los versos en cursiva podrían concebirse como una alusión a las ciudades, discernibles como espacio-destino en función de la finura de los arqueros. Los arqueros de Sevilla cumplen con su calidad pura sólo hiriendo, mientras en Córdoba su tino debe ser mortal.³⁸⁹ Sin embargo, lo anterior no es la única exégesis posible.

Los versos en cursiva presentan los siguientes problemas para la interpretación: ¿quién o quiénes los enuncia(n)? ¿a quién se dirigen? ¿son amenaza? o ¿aseveración? Por lo pronto, en su primera aparición, tienden a particularizar el significado de la palabra “arqueros” en relación con el calificativo “finos” y con dos de las ciudades principales en la geografía del *Poema*.... El tercer verso se repite en el 11 como exclamación, en el 21 sin exclamación, mientras que con la adición del adverbio temporal “siempre” y otra vez

³⁸⁶ Real Academia Española, *DLE*, s. v. fino, na. En el contexto marítimo la palabra designa “buque que por su traza corta el agua con facilidad”; este significado podría crear cierto nexo de intertextualidad con el primer texto de “Campana” (209), en el que el toque de la campana se compara con “proras de plata” y con el último poema de la Saeta en el que “La quilla de la luna/ rompe nubes moradas” (vv. 8-9, p. 206).

³⁸⁷ Joan Corominas y José A. Pascual, *op. cit.*, s. v. fino.

³⁸⁸ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, edición facsimilar, 1976, s. v. fino, na; en adelante se anotará por *Autoridades*.

³⁸⁹ Córdoba es el espacio de destino-muerte por excelencia en la poesía lorquiana; inclusive en el *Poema*..., el segundo diálogo, último texto del libro (275-295), tiende su trama en función de un viaje hacia Córdoba y la muerte.

en forma exclamativa también, cierra el poema. El segundo verso del mismo dístico, alterado por signos de exclamación, se oye de nuevo en el 16. Estos versos interrumpen el discurso que se hila entre el primer dístico, la sexteta y las dos cuartetas, cuyo tema es la descripción de Sevilla y que, además de sus relaciones temáticas, presentan nexos de sonoridad por la asonancia entre “ritmos”, “laberintos”, “encendidos”, “limpio”, “río”, “vino”, “Dionisio”. En otro nivel, la conjunción copulativa “Y” (v. 17) crea un puente semántico entre la primera y segunda cuarteta. Dentro del esquema de las estrofas con tipografía regular, la intervención de los versos en cursiva puede marcar, primero, una fuente de enunciación definida por su yuxtaposición con respecto a las demás partes del poema. Los versos 3, 4, 11, 16, 21 y 22 se caracterizan por ser discurso apelativo y aseverativo de valor ilocutorio. Desde el punto de vista pragmático, estos versos tienen la obligatoriedad axiomática de una norma inquebrantable o una superstición profundamente arraigada. El contenido de este acto discursivo se intensifica si se conciben los versos como actualización lingüística dentro de los límites culturales y geográficos de los que el poema no puede escapar. El tono de oralidad directa llega a su expresión más aguda en el verso exclamativo del final, en el que se subraya la seguridad de la aseveración, prolongándose *ad infinitum*, como valor inalterable en el tiempo. Desde otra perspectiva, si se piensa en la totalidad de la serie de la saeta, como trazo de un desplazamiento espaciotemporal cuya finalidad es Sevilla —laberinto y tiempo de pasión—, se pone de relieve una segunda acepción de los dísticos: la actualidad del discurso directo puede interpretarse en tanto letanía, enunciación paralela a la fuerza evocativa de las estrofas en grafía regular, actualización enunciativa de los personajes que caminan por Sevilla llevando la procesión. Otra interpretación, más global, pero que me parece acertada en el contexto del poema, es la que propone Cantaris en comparación con un poema de Alberti. En este análisis, Cantaris señala una sintaxis incompleta que propicia la fragmentación semántica dentro del poema, a la vez que imposibilita la creación de un contexto que ayude a entender la totalidad, tal y como sucede también con los versos en cursiva de

“Sevilla”: “death becomes the shattering of all meanings and can only be enunciated through a gasping, incremental re-iteration of partial phrases”.³⁰⁰

Estructuralmente, la irrupción de los versos en cursiva crea particiones temáticas en el resto del poema. El discurso directo provoca respuestas. Esto se puede sostener también por el valor de finalidad que los disticos en cursiva implican. Una vez declarada su función teleológica, las ciudades no son cualquier unidad de referencia cultural; no son generalidades de tiempo y espacio, son instrumentos y ambiente de pasión; se convierten en portadoras del destino para sus habitantes o para los que llegan a ellas con la seguridad de la herida o de la muerte, con la convicción de un destino que brota de la escatología urbana propia.

Entre los versos 5 y 10 se describe una ciudad que, por el título del poema, es probable que sea Sevilla. No obstante, tanto la carencia del sujeto explícito en el primer verso de la sexteta como el antecedente inmediato de los versos en cursiva imponen la posibilidad de otra interpretación. Antes de “Una ciudad...” (v. 5), se ha hablado de dos ciudades, que además aparecen alejadas conceptualmente por su relación cualitativa con los arqueros. Sin embargo, después de “Una ciudad que acecha”, la hiriente Sevilla y la mortal Córdoba se acercan por la imprecisión que rige el verso.³⁰¹ Se podría, pues, decir que, si bien el poema trata de una ciudad que parece ser Sevilla, la intervención de la referencia a Córdoba desde el inicio del poema hace que la distinción fundamental entre ambas —herir y morir— no resulte tan marcada, después de todo, o que la voz emisora de los versos 3, 4, 16, 21 y 22 sufra una cierta incomunicación con la de los versos que no están en cursiva. En el primer caso estamos frente a un mundo de traslapes, como el de “Arqueros”. El verbo que caracteriza la finalidad de Sevilla es activo, transitivo, el que caracteriza Córdoba es ergativo, implica sintácticamente el objeto del acto en el sujeto. Aquí, se puede ver claramente una fusión de papeles: el sujeto, por identificarse con la

³⁰⁰ Elias Goeffrey Cantaris, art. cit., p. 91.

³⁰¹ El proceso de identificación a pesar de las diferencias aparentes existe también en el primero de los poemas del libro, donde la inicial oposición semántica entre Sevilla, de una parte, y Córdoba y Granada, de la otra, tendía a la reconciliación al final del poema.

pasión que despierta, oscila entre el acto y su sufrimiento, convirtiendo a los sujetos en objetos y viceversa. A partir de esta interpretación se puede explicar, también, la inclusión de Córdoba en un poema cuyo título y referencialidad es Sevilla, por el poder de fusión que se establece en el intercambio de papeles y valores entre ambas ciudades, respecto de acción y pasión. En el segundo de los casos, se debe esclarecer la condición espaciotemporal de la fuente de enunciación de ambos tipos de discurso, para interpretar su inclusión conjunta en el poema. Por una parte, los versos en cursiva son discurso directo que hiere o mata, son saetas enunciativas, son palabras de los arqueros, pero también se pueden considerar palabras de quienes reciben la saeta como arma hiriente y mortal, y así, una vez más se junta acción y pasión. Por otra parte, el resto del poema es una presentación que, en todo caso, obsesionada por las ciudades, sólo llega, a acercar su punto de vista hasta la más relevante naturaleza de Sevilla y Córdoba para la ejecución de la saeta, revelando dos entidades conscientes de su poder de sujetos. En ambos casos, la sintaxis incompleta desvela una deliberada imposición de oscuridad del sentido.

Sevilla es representada a partir de una cadena de actividades basadas en elementos cuyo valor metafórico se reestablece por medio de la continuidad que tienen dentro del discurso lírico. Los ritmos que la ciudad enrosca (vv. 6-7) se transforman en tallos de parra (vv. 9-10), para encontrar su seguimiento accional en el itinerario recto del río (v. 15), entrelazando, en esta acepción, la claridad del trayecto fluvial con la sospecha del laberinto. Los trazos de arabesco, a los que se alude entre los versos 5 y 10, se sustituyen en la cuarteta siguiente por líneas rectas, que remiten semánticamente a los arqueros de los versos 1 y 2, juntando en la imagen de la ciudad semas ya asentados: ciudad-torre-arqueros, ciudad-ritmo-laberinto, ciudad-arqueros-río, arqueros-cielo-arco, ratificando la imagen de una ciudad-torre que se ubica en una llanura limpia, creada bajo un arco-saetero, y “generadora” de un curso de río-saeta.³⁹²

³⁹² Sobre “dispara/ la constante saeta/ de su río” Loughran comenta: “There Guadalquivir is not a ‘route of sailboats’ and resembles more the water of Granada than its own wide expanse in Seville. Beneath the containment and confining arch of sky, the river is an arrow in constant, yet static, flight, going nowhere itself but to the larger labyrinth of the sea to become lost among waters of much greater magnitude. Nonetheless, it is the weapon of Love and the inspiration to adventure”, *op. cit.*, p. 73. En la primera parte

En la última cuarteta (vv. 17-20), se relacionan, para la descripción, campos semánticos que han definido la ciudad en las estrofas anteriores. El “horizonte” del verso 17 remite al “arco de cielo” del verso 12. El “vino” (v. 18) proviene de los “tallos de parra encendidos” y la perfección de Dionisio se entrelaza con los arqueros finos del segundo verso. El único verso que parece renovar los medios por los que se va construyendo la imagen de la ciudad es “lo amargo de Don Juan” (v. 19), cuya relación más inmediata con el contexto se crea por oposición al verso 20. El adjetivo “loca”, caracterizador de la ciudad (v. 17), retrae la existencia de ella a un ámbito que el espacio geográfico en tanto tal no le permitiría alcanzar. Sin embargo, desde el principio del poema, la ciudad es el único sujeto sintáctico de todos los verbos del poema, que en su mayoría son verbos transitivos —con excepción del verbo *ser*, que aparece en el primer verso. Así, Sevilla acecha (v. 5) y enrosca ritmos (vv. 5-6), dispara como flecha su río (vv. 14-15), mezcla amargura y perfección en su vino (vv. 17-20). Quien enuncia los versos en los que se describe la ferviente actividad de la ciudad parece retroceder, en tanto sujeto activo, frente a la multiplicidad de las asombrosas tareas que Sevilla lleva a cabo. El sujeto-hablante lírico proyecta la ciudad sobre su discurso, dejando que ella desempeñe todos los papeles, es decir, que sea la protagonista de todo acto. Así, el tiempo y el espacio de quien habla se va sustituyendo por el de la ciudad —basándose semánticamente en el presente de los verbos. Tan es así que el valor informativo del poema crea una cronotopía que se delimita casi exclusivamente por datos culturales, cosa que configura de manera idéntica, en tanto punto particular delimitado por coordenadas de espacio, tiempo y ubicación en una tradición, a quien habla y a la ciudad de Sevilla. Mientras la ciudad existe como es presentada, subsiste quien enuncia en un presente

interpretativa se trata de entender el acercamiento significativo entre Sevilla y Granada; en la segunda de dar un sentido simbólico a la imagen de los versos. Lo grave es que no se parte de nada excepto de la intuición del analista y una libre asociación de ideas exegeticas más o menos coherentes, que, ciertamente, pueden dar una exegesis al poema, pero que no se basan sino en la iniciativa imaginaria del crítico al enfrentarse a un texto que ha perdido su cuerpo lingüístico y con él su posibilidad de denotar una realidad, de activar por sus mecanismos discursivos la creación de una cadena de actos continuos o discontinuos, pero en todo caso, que implican la representación de acciones en relación causal dentro del texto.

activo, simultáneo, y permanentemente cambiante a cada actualización de los actos que Sevilla, virtual y constantemente, lleva a cabo.

La sexteta hereda del primer dístico la naturaleza de los arqueros, por medio del verbo "acechar" (v. 5). La asonancia entre "finos" (v. 2) y "ritmos" (v. 6) hace que se acreciente la cercanía semántica entre el arte de la saeta-cante y el de los arqueros que disparan flechas, de la música-movimiento y la herida, revelando la carencia de univocidad significativa del vocablo "saeta" y enlazándolo con los arqueros del primer poema de la serie. Respecto de la significación múltiple, los ritmos que enrosca la ciudad (vv. 6-7) volverán a aparecer en otro poema ubicado espacialmente en la misma ciudad andaluza. En "Baile", de la sección "Tres ciudades", Carmen se presenta como una de las figuras arquetípicas de la ciudad: con una serpiente alrededor de su cabeza, baila por las calles, impregnando su entorno de sensualidad frustrada y delineando el conflicto en torno al tema.³⁹³ A partir de esta relación se proyecta sobre "Sevilla" un sentido más que une el cante con el campo semántico de la sensualidad. Lo último intensifica, aclarando plenamente, la antítesis entre Don Juan y Dionisio. Esta contraposición definidora se ha engendrado con anterioridad en "Sevilla". Se había visto cómo en "Noche" la saeta es un objeto visual-armónico en el que se junta lo religioso y lo natural, y cómo a partir del primer poema de la serie, los arqueros están destinados al laberinto del amor. Además del valor visual que encierra la imagen entre los versos 9 y 10 de "Sevilla", la parra, en el contexto de los valores religiosos en que se desarrolla toda la sección,³⁹⁴ conlleva su

³⁹³ Christian de Paepe no deja de marcar que, por medio del verso 7, "Sevilla" genera nexos con la sección de la Soleá y con "Baile" (nota 7, p. 195). Quizás faltaría también anotar aquí que quien lleva el ritmo y porta la serpiente es una presencia femenina, figura alucinante y etérea que remite a "El paso de la siguiyíva" (164-166). El resultado del punto intertextual podría llevar a pensar en la música como un elemento enajenante que crea una perturbación, puesta de relieve en la distribución caótica de los laberintos. Si bien en "El paso..." no hay una alusión explícita a este tipo de construcciones, es obvia la relación entre la pérdida de la orientación —"¿A dónde vas, siguiyíva, / con un ritmo sin cabeza?" (p. 166, vv. 11-12)—, los laberintos creados por el ritmo dentro del tiempo —vease el poema "Y después" (168-169)— y el acechar y enroscar de los largos ritmos convertidos en laberintos por Sevilla. La relación entre la Saeta y la Sigueyíva se refuerza por el verbo enroscar que, aludiendo al movimiento de la serpiente, recuerda la primera mención en "El paso..." "Junto a una blanca serpiente / de niebla" (vv. 3-4, p. 164), punto en común que también se extiende hacia "Baile" (250-251), otro poema relativo a Sevilla..

³⁹⁴ Si por Don Juan hay que entender el personaje del burlador de Sevilla, en cuyo linaje literario aparecen nombres como Tirso de Molina y Zorrilla, no parece tan obvia la procedencia de Dionisio, a quien

simbología cristiana, pero a ésta se añade la pasión del adjetivo “encendidos” (v. 10).³⁹⁵ volviendo el poema a la oscilación semántica entre los contrarios.

A lo largo del poema se genera progresivamente una tensión que, verso a verso, se encamina hacia la solución definitiva, expresada por el “*Siempre*” con el que empieza el verso 22, y culmina conclusivamente el poema. Sevilla, configurada como torre, contrasta con los laberintos que forja: la labor fina de los arqueros se opone a la tortuosidad de los tallos de parra. Entre los versos 12 y 13, la construcción semántica aprovecha todas las relaciones de contrariedad que nacen de la literalidad: “bajo” vs “sobre”, “cielo” vs “llano”; pero, además, la ubicación espacial se estructura sobre la tensión entre el arriba y el abajo, por medio de “Bajo el arco del cielo”, donde “cielo” implica la altura y la preposición la niega. De manera parecida, el estatismo impreso en “sobre su llano limpio”, se ve contrariado por el verbo “disparar”, a la vez que la semántica de momentaneidad intensa de éste se violenta por el adjetivo “constante”. El paisaje pierde todo valor de imagen, volviéndose actividad a raíz de la persistente movilidad de enfoque, que conduce los pasos de la lectura con un ritmo paralelo a la versificación y a la perspectiva del desplazamiento de cielo a llano, y de llano a río. Esto se vuelve todavía más intenso si se acepta que, paulatinamente, la falta onomástica del sujeto hace que casi se le olvide pragmáticamente. La atención se concentra en la asiduidad de las alusiones pormenorizadas al espacio y a la permanente actividad temporal del verbo “dispara”

debería de ser otorgado histórica o literariamente el paradigma de perfección, contrario de Don Juan. Ninguno de los editores del *Poema...* anota algo sobre el personaje; así que, por lo pronto, tomo este nombre, simplemente, como oposición global a Don Juan. Dentro de la oposición total entra la antitesis entre lo mundano y lo espiritual. En otro momento de esta sección Paepe considera la alusión a “parra” y a “Dionisio” como alusión al ambiente dionisiaco y festivo de la ciudad de Sevilla. Esta interpretación me parece improbable, ya que el ambiente festivo en el que se ubica el poema adjudica a Dionisio la perfección que difícilmente caracterizaría al dios griego, además de que, si Dionisio es el personaje mitológico conocido, no puede haber contradicción-límite tan aguda como la que deberían vehicular los dos personajes que mezclan en el vino de Sevilla su amargura y perfección, según los versos 17 a 20: entre las posibilidades exegesis cabe la que junta, por medio de la parra, la imagen de Dionisio y Cristo, en una reinterpretación pagana y eufórica de la pasión cristiana.

³⁹⁵ En relación con el valor semántico de la pasión generado por el adjetivo, véase Paepe, nota 10.

reforzado semántica y sonoramente³⁹⁶ por “la constante/ saeta”. Así, el adjetivo “loca” (v. 17) se entiende de manera absolutamente causal, enlazado a la movilidad febril y a la apertura de horizonte marcadas por los versos 12 y 15.

Movilidad y perspectivismo crean un ambiente efervescente en el que desemboca la procesión de gente y voces. Una vez concretado el espacio se deberá poblar de seres significantes y esta exigencia se cumple en “Procesión” (197-198), acercamiento visual al itinerario iniciado desde el primer poema de la sección. Si por una parte este texto, como los dos siguientes, se concentra en la tipología de la fiesta de Semana Santa en Sevilla, hay elementos que diversifican la acepción de ésta y proporcionan una aproximación nueva y matizada ideológicamente a la significación del evento religioso. Ubicada en un sólo punto espacial, la fuente de enunciación crea la sensación de movilidad por dos vías: la primera se plasma en el verso 5, en el que se hace patente el acercamiento de los “extraños unicornios” (v. 2), por el “Más cerca” que implica desplazamiento de la procesión desde el inicio del poema hacia el punto en el que se encuentra el sujeto lírico. La otra vía es menos explícita pero también más intensa, ya que en ella se mezcla tiempo, espacio, percepción y valores semánticos. El unicornio es un animal mitológico “[...] no obstante que en varias historias y relaciones de Indias y del África se ponen varios Unicornios en formas de caballos pequeños de color pardo, hermoso [...]”.³⁹⁷ Dentro de la definición se considera particularmente la acepción de unicornio para las culturas orientales, y en el contexto andaluz, este detalle resulta especialmente significativo si se toma en cuenta el ambiente jondo y su procedencia: la saeta es, por su sincretismo de procedencia y función, el tipo de cante jondo que unifica de la manera más patente y emblemática las raíces orientales y occidentales/cristianas de Andalucía. Por lo anterior, en la procesión de “extraños unicornios” no sólo se avala la plasmación visual,³⁹⁸ sino que se confirma una interpretación cultural del mismo ambiente. Si se considera que el

³⁹⁶ Entre las dos palabras se repiten las vocales “a” y “e” y la consonante “t”, creando una aliteración y casi una rima interna.

³⁹⁷ Real Academia Española, *Autoridades*, s. v. Unicornio.

³⁹⁸ Paepe, nota 2, p. 197.

contexto del poema remite a la esfera cultural de las festividades durante la pasión de Cristo, los unicornios, con su procedencia pagana y su inserción en la cultura cristiana, marcan una vertiente operativa y nueva en la interpretación de la simbología religiosa de "Procesión".

No obstante, la resemantización no es un proceso unívoco: mientras la "Procesión" avanza, hay quien cuestiona la naturaleza de los unicornios. Tiempo y espacio cambian: "Más cerca, ya parecen astrónomos" (v. 5-6); el discurso se reorienta interpretativamente. No es obligatorio que el poema sea un monólogo. En sí las diversas versiones del hecho que se presencia pueden aludir a distintas fuentes de enunciación. Desde el verso 6 en adelante, el paso de la procesión se representa por la cadena verbal que forman las distintas hipótesis sobre su identidad que tanto pueden ser expresiones de una sola fuente como de varias.

La posibilidad de que los procesionantes sean astrónomos,³⁹⁹ además del valor visual que puede tener, crea una distinta perspectiva semántica, matizando el sentido de "extraños unicornios" y abriendo, así, el campo de las diversas interpretaciones que se encadenarán en los siguientes versos. No se trata, sin embargo, de identificar el personaje colectivo, ya que los unicornios no tienden a cambiar de naturaleza a lo largo del poema: sólo "parecen" (v. 6), verbo que no insinúa una naturaleza descubierta, sino una fenomenología alterable. Como anota el editor, el hilo conductor que lleva de un personaje a otro en los últimos 4 versos es la temática del amor. Amor pagano, amor literario, amor religioso se funden en el final del poema, recalcando la triple naturaleza de

³⁹⁹ Me parece sugerente la interpretación del editor, quien ve en "astrónomos" la analogía visual entre mago y astrólogo en el imaginario popular, aunque no creo que sea necesario, para tal acepción, apelar a un error del poeta quien, según Paepe, probablemente se ha equivocado entre "astrólogos" y "astrónomos"; nota 6, p. 197. Considero más efectiva la posibilidad que seguiría el propio planteamiento de una representatividad visual paralela entre un unicornio, y un ser humano pegado a un telescopio mirando al cielo, imagen fácilmente comparable con un procesionante o un unicornio. Otra interpretación se puede desprender de la relación que hay entre astrónomos y unicornios con base en la existencia de una constelación que se llama así. Algo parecido a esto insinúa Cristian de Paepe en la nota antes citada, sólo que el estudioso relaciona el tema de la constelación con el poema "Noche" y la alusión a Merlin.

la pasión que se canta en la saeta.⁴⁰⁰ y que alude también a la antítesis entre Don Juan y Dionisio del poema anterior. Entre los versos 9 y 10 el enfoque se desplaza de los unicornios a “el Ecce Homo”. La mutabilidad del personaje colectivo se desencadena analógicamente también en esta figura central: si los unicornios parecen astrónomos y Merlines, la figura central de Cristo puede ser Durandarte y Orlando. De esta manera, si, por una parte, la movilidad depende del trayecto que efectúan los procesionantes, por la otra, se diversifica y vigoriza por la procesión de las distintas identidades que el discurso adjudica a los personajes. La inmovilidad del punto de vista del discurso —trátese o no de perspectiva única— contrasta con el movimiento de la procesión, pero también se tensiona internamente, al adjudicar distintas identidades al hecho presenciado, basándose en percepciones visuales-pragmáticas y culturales-literarias.

“Paso” (199-200) introduce un movimiento muy distinto respecto del poema anterior. Se trata de una acción unívoca en todos los sentidos: unidad de personaje y unidad de dirección. El poema evoca diferentes partes del libro tanto por su título como por su desarrollo y sus referencias.⁴⁰¹ Con el resto de los poemas de la serie mantiene relaciones por su referencia a las “luces” (v. 5), el ambiente fluvial que envuelve el paso de la Virgen (vv. 7-8), la presencia de la saeta (v. 9), las luces fragmentadas (v. 10), el río (v. 13) y el deseo del mar como destino final (v. 14). En los primeros cuatro versos se crea la imagen del personaje central.

La relación entre imagen y motivo real se debate en la tipología de las metáforas: el enorme tulipán del miriñaque llega a caracterizar al propio personaje que lleva el atuendo. La apertura de la flor y la hipérbole de su tamaño contrastan con el ambiente de dolor y con el nombre de la Virgen, como también con la función de este personaje en las procesiones de Semana Santa, donde la madre de Cristo, formando parte de la procesión, es sin embargo, espectadora de la pasión, es decir, se configura como una presencia

⁴⁰⁰ Véase nota 10, p. 198. Algo que también se desprende de la observación de Paepe es la fuente literaria de la convivencia semántica por la que se caracterizan los tres personajes.

⁴⁰¹ Christian de Paepe anota la relación de este poema con “El paso de la Sigüiriya”, y ve en el nombre de la Virgen una alusión a toda la sección de la Soleá; notas t y 2, p. 100.

correspondiente al dolor que los espectadores también viven y que se encuentra en la base necesaria de esta expresión jonda. Aquí se puede apreciar una vez más el intercambio de papeles que opera entre los que actúan y que padecen la Saeta. A pesar de su nombre y las evocaciones que se generan por el ambiente-marco del personaje, la figura axial logra la caracterización de una protagonista de aventura y de viaje, en los que se proyectan el deseo unívoco del tiempo presente y del espacio del mar.

Esta Virgen de la Soledad es “abierta” como una flor y el adjetivo, como miembro de una comparación, puede evocar belleza, candor, punto culminante de un trayecto oscilatorio entre apertura y cerrazón, elementos transferibles de la flor al personaje. Pero también el calificativo debe ser visto en tanto objetivación sonora de una característica que puede producir una cadena de reacciones: “abierta” crea una rima interna con “marea” (v. 7), “saetas” (v. 9) y “estrellas” (v. 10). Así, el sentido del adjetivo se enriquece por los campos semánticos que le confieren las asonancias generadas. “Marea” implica ambiente acuático, movimiento de conjunto, fuerza marítima, fenómeno natural de periodicidad concreta, cambio inevitable en la condición natural del agua que puede significar peligro. “Saetas”, hasta este punto del poema, son las creaciones del cante jondo —cante de pasión y acción religiosa y pagana—, las flechas de los arqueros de Sevilla, el trayecto del Guadalquivir rumbo al mar, la constelación de luces proyectadas sobre la oscuridad. En este sentido las “saetas” se acercan a “estrellas”, de las que sin embargo, las separan la condición de transparencia a la que se asocian respectivamente: las “saetas” son “turbias”, mientras las “estrellas” son “de cristal”. La poca claridad de las saetas que acompañan a la Virgen se puede relacionar con la turbiedad que provoca el movimiento constante de la marea. Si la saeta se remite a la acepción de “Noche”, la turbiedad puede aludir a la luz opaca y fragmentada. En ambos casos “saetas” contrastan oblicuamente con “estrellas” como “soledad” con “tulipán” abierto, “barco” con “ciudad”, calle-río con “mar”, es decir, como elementos incompatibles aunque no contrarios en estricto sentido. Apertura de la

flor y cerrazón del camino hacia el mar.⁴⁰² muchedumbre-procesión y soledad, callejas-laberintos y río-calle, luminosidad del barco (v. 5) y turbiedad de las saetas (v. 9) producen un ambiente de presencias connotadas tupidamente de manera que se produzca entre ellas cierto sentido de oposición que, por complementaria, invita a una intercambiabilidad de identidades.

Tanto el nombre distintivo "Soledad" como la calidad amatoria del personaje femenino —la virginidad— evocan la carencia de pasión corpórea, aludiendo negativamente a ella.⁴⁰³ La rima hace resonar "Soledad" (v. 2) en "tulipán" (v. 4), "vas" (v. 6), "ciudad" (v. 8), "cristal" (v. 10), otra vez "vas" (v. 12) y "mar" (v. 12), trazando por conexión sonora la naturaleza y el trayecto de la Virgen hasta el mar. El poema concluye acentuando las posibilidades acústicas de las palabras en las asonancias cruzadas —v. 11 con 13 y 12 con 14— y la extensión reducida de los versos 12 y 14 —de 3 y 4 sílabas respectivamente.

Si en un poema anterior, Sevilla se calificaba "loca de horizonte" (v. 17, p. 196) y, por lo mismo, impulsadora de la corriente del Guadalquivir en búsqueda del mar, la figura lírica de la Virgen en "Paso" —quizá contagiada "por la alta marea/ de la ciudad"— logra crear, en la voz lírica, la impresión de un destino logrado, de un final feliz en el tiempo actual, a pesar de los calificativos "alta" (v. 7) —referida a marea, cosa que encierra semánticamente algo de peligro o miedo— y "turbias" (v. 9) —referido a saetas, palabra que evoca un ambiente poco idílico. Por lo mismo, con el anuncio del destino posible y probable se rompe el movimiento oscilatorio del abrir y cerrar —implicado en la presencia del tulipán— y del ir y venir —propiciado por la palabra marea— y se llega a la admiración del paso adivinatoriamente concluido: "¡hasta el mar!" (v. 14).

El sexto poema de la serie está cargado de una simbología religiosa a flor de enunciación cuyos puntos clave —analizados por Christian de Paepe—⁴⁰⁴ se encuentran

⁴⁰² Es lícito pensar en este contraste, si el trayecto de la procesión se relaciona con el laberinto que es la ciudad, y el de la Virgen con la apertura del mar que es la finalidad a la que es posible llegar el personaje.

⁴⁰³ Paepe, nota 2, p. 199.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, notas 3 y 4, p. 201.

en el entronque del discurso religioso con la obligatoriedad de ciertas alusiones culturales. Por lo anterior, no sólo se intensifica el modo en el que el *Poema*...ingresa en su tradición, sino que se explica una vertiente estética con implicaciones ideológicas. “Saeta” (201-202) es un poema definidor de cierto tipo de desempeño cultural en el que se mezclan la religión, la geografía, la hagiografía y, finalmente, la antropología. La afirmación cultural que resulta del poema es cierto tipo de saeta arquetípica, una nueva definición de este género, basada en el reacomodo de varios elementos de su tradición, vista desde un punto absolutamente personal.

Como si hubiera posibilidad de equivocación o como si se quisiera puntualizar un cierto tipo de Cristo, distinto a otros —primer elemento desestabilizador del valor religioso unívoco—, el personaje central del poema se califica de “moreno” (v. 1). En el verso 2, y respetando el encabalgamiento, el acto que se lleva a cabo parece remitir a la procesión religiosa, cosa que se desmiente en los dos versos siguientes: “de lirio de Judea/ a clavel de España” (vv. 3-4). Como si fuera poca la particularidad del Cristo moreno, éste se trasmuta en cuanto a su procedencia y, para el yo, España se apropia de su figura hecha “clavel”. El papel de esta flor en el imaginario de objetos arquetípicamente andaluces es bastante conocido; algo particular en la enunciación consiste en ampliar el valor de símbolo “regional” a “nacional”. Casi simultáneo a la transmutación del Cristo-flor, es el reconocimiento del personaje, a cargo de una voz que hace mención indirecta a la transformación y apela a un auditorio ubicado más o menos en el mismo espacio que ella: “¡Miradlo por dónde viene!” (v. 5). Por lo anterior, queda en evidencia que frente al personaje religioso se encuentra una colectividad que lo reconoce como suyo a partir del matiz de su piel y procedencia. Entre personaje central y colectivo, a partir del verso 6, se extenderán los lazos implicados por las alusiones geográficas, hagiográficas y antropológicas.

En el verso 6 se repite el lugar de procedencia de Cristo y, casi por analogía con el recurso que se ha usado para identificar al personaje, se procede hacia una identificación de la entidad geográfica, a la que sirven de aposición los siguientes versos:

Cielo limpio y oscuro,

tierra tostada,
y cauces donde corre
muy lenta el agua

(v. 7-10).

España se define por su cielo, su tierra y sus aguas. En lo que respecta la relación de los dos primeros elementos que identifican el país con Cristo, es obvia la cercanía semántica entre “moreno”, “oscuro” y “tostado”. La languidez del agua en los cauces puede asociarse, en el ambiente de la “Saeta”, con la imagen de los ríos de Granada, definidos por su tristeza y casi inmóviles.⁴⁰⁵

Impactante es el esbozo de hagiografía que plantean los versos 11 a 14. El pelo quemado, los huesos destacados en la cara y las pupilas volteadas —signo de muerte—, hacen de este Cristo una imagen de pena y martirio. Se trata del Cristo de España, una figura definida por el color de la piel, la tortura y la muerte trágicas. El cuadro es una totalidad rebozante de patetismo, intensificado por el verso final que aviva de nuevo a la multitud al apuntar su asombro ante la acción que Cristo lleva a cabo: “*Miradlo por dónde va!*” (v. 15). La figura morena, triste y deteriorada ha cruzado el espacio de la procesión y lo ha definido. Su presencia ha confinado un nombre a un espacio y le ha dado una definición religiosa y antropológica. No se trata de cualquier Cristo y, por lo tanto, no puede más que tratarse de cierta España delimitada por ser topos de martirio metafísico, festejado por medio de una manifestación cultural específica, es decir, en tanto geografía selectiva, a pesar de su deseo de englobar todo el país tras el nombre de España. Finalmente, si el Cristo derrotado y maltrecho es derivado de la geografía y arquetipo del hombre, “Saeta” revierte el potencial metafísico de su canto, al fijarse en la muchedumbre humana que necesita reflejarse en la imagen de su dios por asimilación geográfica, fisonómica y emotiva.

El “Poema de la saeta” puede dividirse en dos partes: en la primera entrarían las cuatro primeras composiciones y en la segunda las restantes. La partición obedece el

⁴⁰⁵ Véase los versos 21 a 22 de “Baladilla de los tres ríos”, p. 152. Esto no me parece una interpretación forzada porque el espectro territorial al que el poema alude rebasa ya por mucho la ciudad de Sevilla y también porque en la geografía del *Poema*... es frecuente la sustitución o traslape geográfico entre Sevilla, Córdoba y Granada.

doble criterio de "poemas-interpretativos" y "poemas-costumbristas". En los cuatro primeros poemas se pone en escena una versión exegética de la saeta como fenómeno cultural, vivido y recordado desde el punto de vista del poeta-espectador: "Arqueros", "Noche", "Sevilla" y "Procesión" interpretan una realidad proporcionando un nuevo ángulo desde el cual se puebla de sentidos un hecho codificado por la comunidad. Los cuatro últimos poemas enfocan la realidad que desata la procesión. Dentro de esta microserie, "Balcón" (203-204) introduce un grupo de personajes arquetípicos de la realidad cultural: la Lola, los toreritos, el barberillo.

El esquema rítmico del poema tiene notable regularidad tanto silábica como de rima, y en sus 15 versos se puede identificar la reorientación del sentido codificado de una imagen, en función de los efectos sonoros que disponen líricamente su expresión y de la concordancia temporal en las secuencias líricas.⁴⁰⁶ Desde el principio del poema, el nombre del personaje femenino, al desligarse de toda rima, queda sonoramente afirmado como disonancia y predomina en la memoria acústica. Así, del balcón, como espacio central, el foco se mueve hacia la figura que, si aceptamos la relación entre título y poema, debe ocupar el lugar, cantando saetas en acompañamiento de la procesión. La mujer está particularizada por su relación con el desarrollo de la festividad —cantar saetas—; por su asociación significativa con un grupo de gente caracterizada homogéneamente mediante su valor arquetípico de conjunto —los toreritos (v. 3)—, al que se agrega el barberillo, presencia individual cuya actuación de acompañante de los ritmos (v. 7) culmina el sentido de nexo entre corifeo y coro que mantiene Lola con el

⁴⁰⁶ Predominio del pentasilabo con excepción de los versos uno y cuatro, y del hexasilabo del décimo verso. En los primeros 12 versos hay tres tipos de asonancias: una que relaciona los versos pares: "saetas" (v. 2), "rodean" (v. 4), "puerta" (v. 6), "cabeza" (v. 8), "hierbabuena" (v. 10), "saetas" (v. 12). Otra, entre los versos nones, con excepción del primero: "toreritos" (v. 3), "barberillo" (v. 5), "ritmo" (v. 7). A partir de este punto, la asonancia entre los versos nones cambia y riman "albahaca" (v. 9) y "canta" (v. 11). Sin que haya cambio de estrofa, al terminar el verso 11, hay un cambio obvio en la disposición de las asonancias de los últimos 3 versos. Si hasta ahora la asonancia "ea" ocupaba los versos pares, y alternaba con otra asonancia entre los nones, en el verso 13 se ubica la palabra "aquella" que rima con "saeta" (v. 12) y con "alberca" (v. 15), mientras el verso 14 sigue el segundo tipo de asonancias de los versos nones, y el verbo "miraba" rima con "albahaca" y "canta". Este cambio de distribución sonora en los últimos tres versos del poema acompaña una ruptura y reorientación de sentido plasmada también en el deictico "aquella" y el tiempo verbal de "miraba".

resto de los personajes del poema.⁴⁰⁷ Otro elemento que, hasta el verso 12, particulariza a la Lola es el ambiente olfativo de las hierbas, matiz sensitivo de valor folklórico local que acentúa el realismo del acto desencadenado en el poema.

A partir del verso 13, se invierte el orden de las asonancias, y por medio de las palabras “aquella” (v. 13) y “miraba” (v. 14), se pasa de la actualidad en la que ocurre el paso de la procesión a una dimensión temporal distinta, desde la que se recuerda a Lola. La alteración temporal de los últimos versos afecta la condición en la que se puede suponer está el personaje femenino en cada uno de los dos distintos momentos del poema. Christian de Paepe interpreta el verbo en pasado como alusión a “una atracción maléfica” que los aljibes ejercen sobre los personajes líricos de Lorca.⁴⁰⁸ es decir, como signo de muerte. Ya sea que se trate de un proceso de autodestrucción, ya sea que detrás de los 3 últimos versos se aluda al poder seductor, reflejo de Narciso, —interpretación que da también el editor—, lo crucial en esta parte es que por medio de alteraciones formales, como también a raíz de la posibilidad de retrotraer el discurso en el espacio de la memoria, la principal fuente de enunciación hace que confluyan en el texto dos imágenes del mismo personaje.⁴⁰⁹

La representación de exteriores fijada en los primeros 12 versos del poema da su lugar al ensimismamiento reflexivo que también se pone en abismo entre la imagen y la dicción. Es decir, si la mirada de Lola se regresa a sí misma por su reflejo en la alberca, el tono íntimo de la voz⁴¹⁰ hace que la reflexión se regrese a sí misma. En los tres últimos versos no se trata de identificar a la Lola que canta saetas, sino a la que habita en el recuerdo de quien habla. Así, el personaje individualizado por su función en la procesión retrocede frente a la actualización de la memoria íntima del yo lírico. La circunstancia

⁴⁰⁷ Véase la relación entre “torerillos” y el personaje femenino en el poema “La Lola”, pp. 226-227.

⁴⁰⁸ Paepe, nota 13, p. 204.

⁴⁰⁹ Las dos facetas sensibles de la expresión del personaje, consecutivas discursivamente, pero distantes emotivamente, están entrelazadas por el juego de las rimas, aludiendo a las rimas visuales cubistas.

⁴¹⁰ El deictico “aquella”, el adverbio cuantitativo “tanto”, y, más todavía, la frase elíptica que se desarrolla y se trunca entre los versos 13 y 15 son los elementos expresivos que ayudan a pensar en la intimidad que crea quien enuncia.

externa se encierra en el reflejo de Lola en el aljibe y la representación de la procesión de Pascua se apaga, cediendo su lugar a la asociación nemónica que escapa del ambiente festivo. Quizas la actualidad real de la Lola-cantaora de saetas es la razón por la que se activa la memoria: quizás es la procesión terminada y la voz callada lo que genera el recuerdo, que convierte la actividad del personaje en poema emanado de la memoria activa de la voz enunciativa. Una vez más acción y contemplación juegan ocupando la una el espacio de la otra.

Instalado en el ambiente de la sección el paulatino alejamiento de la sonoridad del canto y reemplazado su eco por el de una memoria que recrea imágenes, todo conduce al éxodo, al tiempo de la "Madrugada" (205-206). Iniciar una estrofa con "pero" es crear la idea de una cadena de continuidad lógica adversativa, cuyo eslabón principal se debe buscar en lo precedente. Así, la primera palabra del último poema remite a algo que se trunca en un desarrollo iniciado con anterioridad. La Lola canta saetas, la Lola se mira en el estanque: "Pero como el amor/ los saeteros/ están ciegos" (v. 1-3). Si se acepta que así está tramado el poema, la figura arquetípica del personaje femenino vale como heterónimo de los saeteros, y el personaje colectivo —el coro— se restituye para el fin global de la serie.

En este poema se prolonga la condición de las imágenes actualizadas de la saeta como procesión en espacio y en tiempo. El final del trayecto procesional se refleja en el título, se vuelve temporalidad,⁴¹¹ para luego devolverse al espacio como ausencia encarnada en "los rastros" (v. 6) que las saetas dejan sobre la noche. La acción se ubica en el tiempo de la noche y en espacio celeste, donde se crea una analogía móvil entre el paso de la saeta, el trayecto de la luna y el paso de la hora. La particularidad de Sevilla o del laberinto se ha perdido. El tiempo de la noche y la oscuridad que ella conlleva concuerdan con la condición de la ceguera, propia de los saeteros y del amor. Un ambiente de

⁴¹¹ Hasta este punto del *Poema*... todas las series terminan en la madrugada: véase "La ilusión de la aurora" (v. 11, p. 169), último texto del "Poema de la Siguiriya": "¡Oh, campanas de Córdoba/ en la madrugada/ y oh, campanas de amancer/ en Granada" (vv. 16-19, p. 190), segmento final del "Poema de la Solea".

frustración y desatino se encierra en la aseveración de los primeros versos, que se intensifica por la queja expresa del “Ay” con el que se introducen los mismos versos en el final del poema (v. 12) —esta vez como exclamación, subrayando la oralidad y la inmediatez de la expresión. Ya no cabe ninguna duda de que la naturaleza de “arqueros finos” ha abandonado a los personajes. Los valores metafóricos se desvanecen y el tono íntimo obtenido en el final de “Balcón” se instala otra vez, personalizando la dicción como estado emotivo de quien habla.

“El poema de la saeta” empieza como “relato” de un acto multitudinario presenciado desde múltiples puntos de vista tanto espaciales como emotivos, pero siempre incluidos en el espacio connotador de Sevilla. Haciendo un parangón con la realidad subyacente en tanto referencia del poema, se puede decir que los elementos que actúan en las procesiones de la Semana Santa sevillana son las cofradías, los/las saeteros/as y entre ambos el sustrato ideológico que crean para la emisión de la saeta las figuras de pasión que son Cristo y la Virgen. Entre estos tres grupos de actores los papeles de representación son intrigantes: los procesantes se involucran en la pasión de los personajes bíblicos por ser ellos quienes los cargan físicamente, pero también por ir cargados de una semantización de pasión culturalmente adjudicada al acto de la procesión. La gente en los balcones se inspira por la actualidad que se vive en las calles y la saeta es la expresión de una suerte de interiorización y vivencialidad que asumen los que cantan, empalmando su sentimiento con el de la pasión de Cristo y el de la acción de las cofradías. Ahora, en el poema, por medio de un perspectivismo espaciotemporal, pero que también se vuelve instaurador de perspectivas interpretativas sobre los hechos de la festividad, se instaaura el ambiente de la misma. Esto conlleva la recurrente práctica de intercambio de actividades entre actores y espectadores del acontecimiento central que es la emisión recepción dolorosa de la saeta hiriente. Gracias a movimientos espaciotemporales continuos, la(s) fuente(s) de enunciación logra(n) crear un ambiente semántico progresivo en tanto se sigue de cerca una acción/pasión que se ubica en el presente y en el escenario que es la ciudad y sus espacios aledaños, tanto en sentido geográfico como emotivo. Finalmente, de la fenomenología del hecho a la representación

del mismo, el punto de vista personal nunca deja de existir, culminando en el tono subjetivo que construyen los dos textos finales: se conforma así la realidad de una existencia que se extiende más allá de los límites espaciotemporales que han caracterizado la ciudad y el acontecimiento, y cuyo papel consiste, ante todo, en crear e interpretar la imagen de ambos, formando parte de ella.

El yo lírico que asoma como fuerza creativa de esta parte se caracteriza por un acercamiento dubitativo a la realidad: su visión de los arqueros es incierta, la procesión es para él una imagen que se vuelve reconocible desde diferentes puntos de vista y que necesita tanto la parte empírica de los sentidos como la carga de la cultura en la que la procesión se vuelve un hecho con un signo propio. Ambos datos entran en tensión. No hay abstracción fenomenológica en lo que ve, canta y vivencia el yo. El mundo antepuesto contagia al yo de identidad, pero es también la saeta de la pasión en Sevilla lo que obtiene una identidad renovada por medio de los ojos del yo. El rito se seculariza, los personajes se constituyen híbridamente entre cristianismo y mundo pagano/literario/erótico, la procesión se vuelve identificatoria de la geografía, los actores son a la vez espectadores y sufrientes de las acciones. El yo intenta concretarse a la par que se concreta el sentido de los actos, aprovechando todo lo que sabe de la saeta desde distintos campos semánticos y por medio de diferentes procesos de semantización. Él explica los movimientos, la temporalidad, da individualidad y relaciona entre sí a los actores, presenta una versión apasionada de los hechos, versión que radica en introducir en las imágenes un sentido compuesto que tanto lo conecta a él con su entorno como vuelve inteligible el entorno para él. ¿Quién es este yo? La respuesta sólo se puede dar por medio de lo que el yo interpreta a raíz de su reacción ante los hechos presenciados. Es un yo que se crea a la par del discurso, en la medida que interioriza y vuelve reconocible su propio mundo, para ser parte integrante de su medio, apropiándose de sus actores, como lo hace con Lola en su memoria, o con los saeteros al terminan la festividad; uniendo su voz en la saeta, su presencia en la procesión, su pasión —intelectual o factual— en la pasión del entorno cultural. Desde el nacimiento del “Poema de la Siguiriya gitana”, pasando por el descubrimiento de la soledad y el deseo de volverse identificable para sí mismo por medio

de ser alguien para los demás en el “Poema de la soleá”, el yo logra constituirse plenamente por su integración en el canto de la saeta de esta sección. Su actitud pasional frente a hechos y actores es lo que moldea y unifica el acontecimiento pasando por todos los momentos límites, hasta la memoria final que apropia y hace reposar las impresiones.

VI. “Gráfico de la Petenera”

El término “Gráfico” —“referente a la escritura o al dibujo”, “hábil en lo uno o en lo otro” —⁴¹² impone en la continuidad del libro una clara y primera división frente a la serie de títulos que relacionan música y poesía, continuando, por otra parte, el *collage* de categorías de las secciones anteriores. Pero además de aludir a la pintura, “gráfico”, como afirma la definición de Corominas, extiende su campo semántico a la autorreferencialidad escritural. La “petenera”, como género flamenco, se asocia predominantemente con la presencia de una mujer, “un personaje fabuloso”⁴¹³, quien impuso este tipo de cante. En su totalidad, el título crea un entramado discursivo-plástico —cuya categoría no llega al canon pictórico—, que aprovecha una memoria colectiva ubicada en el tiempo y el espacio, por medio de su segundo segmento —referencialidad concreta de la Petenera, y la tradición que la acompaña.⁴¹⁴

El primer poema de la serie (208-209) lleva como título “Campana” y como subtítulo “Bordón”. Esta segunda palabra significa, entre otras cosas: “2. Verso quebrado que se repite al fin de cada copla. 3. Conjunto de tres versos, normalmente un pentasílabo y dos heptasílabos, que se añade a una seguidilla. 4. Voz o frase que inadvertidamente y por hábito vicioso repite una persona con mucha frecuencia en la conversación”.⁴¹⁵ La

⁴¹² Joan Corominas y José A. Pascual, *op. cit.*, s.v., gráfico.

⁴¹³ *Ibid.*, s.v., petenera.

⁴¹⁴ C. Brian Morris presenta dos coplas tradicionales en las que resaltan puntos temáticos y léxicos en común con los poemas lorquianos de esta serie. En contra de E. Stanton y de Ramos-Gil, quienes vieron en la serie la presencia sin elaboración del elemento tradicional, Morris sostiene que “By acknowledging the existence of these songs, Lorca provided for his own poem both a starting point and corroboration of the sinister power exercised —right down to her death— by the kind of woman whose legendary magnetism he evoked by dramatizing what he imagined to be the circumstances surrounding her dying moments”, (*op. cit.*, p. 203).

⁴¹⁵ Real Academia Española, *DLE*, s.v., bordón. Según el diccionario de Corominas, de esta palabra deriva “bordona” que designa la cuerda gruesa de la guitarra; *op. cit.*, s.v., bordón. Esta definición es la que avala la interpretación de Christian de Paepe, en su edición del *Poema...*, nota t, p. 208, como la cuerda que acompaña la danza de la muerte, lo cual sostiene su interpretación global de la sección de la petenera. Por la estructura de las repeticiones en el poema “Campana”, creo que la exégesis del editor se fue mucho más allá del plano literal, hasta un sentido metafórico que, sin estar ausente del todo de la sección, obvia los procedimientos específicamente poéticos de “Campana”. El editor se basa, también, en que unos poemas mas adelante la alusión al “bordón” de la guitarra se hace efectiva — en “Muerte de la Petenera” (v. 13 p. 218).

disposición lexical revela la oscilación entre dos objetos relacionados semánticamente con un efecto sonoro, pero cuyas cualidades en relación con esto son de diversa índole. Así se traslapan dos planos que definen desde el principio el ambiente acústico del poema, pormenorizando uno la existencia del otro. La productividad de sonidos —campanazos y coplas— queda encerrada como posibilidad dentro del título.

El poema se compone de tres tercetos y un distico. En los tres primeros, se funden título y subtítulo.⁴¹⁶ mientras el distico rompe tanto con la estructura del “bordón” como con la presencia física-literal de la campana. Lo anterior se logra mediante procedimientos tanto formales como semánticos. El color amarillo crea una de las rimas múltiples del poema, al repetirse con ligera alteración en el segundo, quinto y octavo verso; pero, además de esto, semánticamente invade el décimo —“El viento con el polvo”, por una parte, porque el viento ya ha sido calificado como amarillo y, por otra, porque el polvo evoca este color— y contrasta enfáticamente con el color de la plata, en el undécimo. La estrategia de rimas-aliteraciones se repite con la palabra campana, desde el título, con reapariciones en tercero, sexto y noveno verso; y como asonante en el undécimo, con la palabra “plata”. Lo mismo pasa con la palabra “torre” —en el primero y séptimo verso. La palabra “amarillo/a” lleva en germen una forma de diminutivo, que en su lejana reminiscencia⁴¹⁷ contrasta con el aumentativo —también escondido— presente en la palabra “bordón”.

Hasta ahora, desde el punto de vista formal, el poema se crea en franjas sonoras comunicantes con base en motivos discursivos, en los que se mezclan impresiones visuales y sonoras. La misma índole de calidad sensorial —óptica y acústica— hace que se entrelacen, mediante la disposición métrica —los tercetos tienen una construcción constante de 4, 4 y 6 sílabas, alterada por el heptasilabo del sexto verso—, la rima y las repeticiones lexicales y semánticas, los distintos niveles de percepciones y los planos generadores de recursos poéticos con finalidades de paralelismo/contraste, que, por lo

⁴¹⁶ Aceptando que *bordón*, aquí, tiene que ver con la repetición de un verso al final de la estrofa, lo que “Campana” presenta es una inversión de las partes sujetas a la “letanía”.

⁴¹⁷ Véase Joan Corominas y José A. Pascual, *op. cit.*, s. v., amarillo.

tanto, sólo adquieren sintaxis significativa en el conjunto multidimensional de sus relaciones. Para que esto se clarifique es necesario el paso semántico de la campana a los campanazos y de allí a la comparación de éstos con la repetición que implica el “bordón”, elemento que se intensifica con la identificación de torre y viento por medio del color. El movimiento espacial de los actantes —campana y viento—⁴¹⁸, se acompaña por los verbos doblar y abrir —tercero y sexto verso— y contrasta con la inmovilidad de la torre y la del verso noveno: “cesa la campana”. Sin embargo, la relación no sólo es contrastante. La característica de la “torre”, punto inmóvil que encierra la posibilidad de sonido, al ser el topos de la campana, se comunica, mediante el color y el efecto sonoro de las repeticiones, con ámbitos contrarios a lo que su semántica augura.

La secuencia de los actos es lineal, semánticamente: la campana destinada desde el título y el subtítulo a la monotonía del bordón, inicia su actividad, impregna de sonidos su espacio y calla, dejando que el viento haga con el recuerdo del sonido “proras de plata”. Christian de Paepe concibe la metáfora del último verso como la resonancia de las campanadas.⁴¹⁹ Independientemente del valor metafórico del verso, aquí se puede ver que la linealidad semántica mantenida hasta el verso 9 se rompe, inclusive desde una perspectiva que no necesita la restitución del sentido por medio del tropo discursivo: el “viento”, sujeto actante de la escena tiene sólo nominalmente relación con el de los versos “Sobre el viento/ amarillo/ se abren las campanadas” (208), es decir, está, sustancialmente, alterado por la secuencia de actos antecedentes. Al principio, el viento es una superficie, un conducto benévolo; al final, la preponderancia de la fuente sonora ha dotado de cualidades al viento, pero también ha alterado su función. Particularmente, esto se hace patente en el cambio de los colores con los que el viento y el polvo se asocian. Siendo o no asociada la plata con el sonido metálico de la campana, lo cierto es que su función contrasta con la del color amarillo, predominante mientras actúa la campana —el mismo color no es asociado sólo con la actividad de la campana, sino también con el cese

⁴¹⁸ Sobre la función actante del viento, anotaré más adelante cierto problema.

⁴¹⁹ Paepe, nota 11, p. 209.

de la misma, en este sentido, cesar es también un acto. Pero el plano de la realidad del mundo creado en los dos últimos versos es distinta a la de los tercetos. El sonido ha dejado todo el espacio a lo visual, pero no sólo en el nivel cromático, sino en el sentido de que el viento, como ente lírico, es capaz de alterar la materia del polvo, convertirla en plata y forjar objetos tan alejados de su naturaleza, como lo es la parte delantera de una nave. Así, se produce la irrupción de un objeto que altera severamente el panorama de elementos involucrados en el mundo del poema y que es producto de una cadena de actos poéticos cuya propia dinámica lleva a resultados extraños dentro del muestrario de objetos poéticos, pero consecuentemente verosímiles dentro del mundo actancial del micro-universo que es “Campana”. El efecto del *collage* semántico, logrado en el último verso, refuerza la tensión en la que se crea la actividad subversiva y el reacomodo de los rasgos genericos de los que se han dotado, por la secuencia narrativa, los actantes del mundo de “Campana”.

“Camino” (210-211) —“Caminito” en los manuscritos (p. 43)— es el segundo poema de la serie⁴²⁰ y se crea con base en contrapuntos que recogen varios elementos de otras secciones, como apunta el editor en las notas 3, 7-8 y 13, mientras, por otra parte, varios de sus motivos se relacionan con constantes temáticas de la poesía de Lorca.⁴²¹ La totalidad del poema parece una estampa cuya aporía —“¿dónde irán [...]?” (vv. 2 y 14)— inmoviliza el tiempo y el movimiento que tienden a imprimir en el ambiente del poema los verbos en tiempo futuro —“irán”, “llegarán”, “llevarán” (vv. 2, 6, 10, 14; dichos verbos se encuentran sembrados en el poema con especial periodicidad en la versificación). Más que la totalidad y la conclusión de un acto en tiempo futuro, los verbos indican la imposibilidad cognoscitiva, o el deseo de no saber o no decir de la fuente de enunciación.

La estampa, multitudinaria en participantes, se configura por medio de contrapuntos creados entre los verbos en futuro y los derivados verbales “enlutados” (v.

⁴²⁰ Christian de Paepe afirma que se trata de un anti-camino, *ibid.*, n. 11, p. 211.

⁴²¹ Se relaciona este poema con las dos canciones de jinete, el “Romance del emplazado”, el “Dialogo del Amargo” y la canción del contrabandista en Mariana Pineda; Peape, nota 9, p. 210.

1). “yacente” (v. 3), “soñolientos” (v. 9), “clavados” (v. 13). La semiosis de movimiento y progresión del futuro se yuxtapone a la inmovilidad de los calificativos que crean una imagen estática, dentro de la cual se presagia la frustración del camino. Por otra parte, y con finalidad parecida, los dos verbos en presente, “suspira” (v. 7) y “tiembla” (v. 12), recalcan la cancelación del deseo¹²² y crean el ambiente real en el que los verbos en futuro se comprueban improcedentes. Así, el camino —mediador de un trayecto hacia alguna parte— se vuelve “laberinto” (v. 11) —espacio caótico y retorcido en el que se ha perdido el destino de ida, pero también la manera de volver.

Basándose en motivos discursivos que aprovechan campos semánticos coincidentes y/o complementarios en su obvia oposición —movimiento y estatismo—, el poema se erige sobre la pregunta inicial, creando verbalmente el “trayecto” —como se verá más adelante, mi postura es que tal traslado no existe— y la conciencia del mismo para los implicados en su mundo. Con cambios ligeros pero significativos, la pregunta inicial se repite al terminar el poema. Al principio la interrogante plantea el desconocimiento, posiblemente correspondiente al título y perteneciente a la fuente de enunciación. La inversión de los valores de cielo y tierra —“cielo yacente/ del naranjal” (v. 3 y 4)—, así como los contrastes cromáticos implicados en el luto que llevan los jinetes, presentes en la insinuación colorística de “cielo” y de “naranjal”, cimientan el ambiente perturbado. Pero no es sino hasta la secuencia de los versos 5 a 8 donde toma forma explícita la negación del camino. Es, también, a partir de estos versos cuando se crea una comunicación no arbitraria con el calificativo “andaluces”, que sustituye “enlutados” en el verso 15. Córdoba, Sevilla y Granada, además de cargar con la semántica propiciada en las secciones anteriores del poema, son aparentemente un (im)posible destino y tres espacios excluyentes en relación con el punto en que los jinetes se encuentran o de donde probablemente proviene —me refiero a los versos 4 y 16. Esto corresponde antitéticamente a “naranjal”, espacio de campo, región abierta a la naturaleza. Entre las

¹²² Granada “suspira” a causa de su imposibilidad por alcanzar el mar, mientras el cantar tembloroso es resultado de un ambiente mortífero en el que el sonido se vuelve un movimiento, más asociable con el miedo y el frío, que con la expresión definitiva de un cantar logrado.

tres ciudades andaluzas, el estatuto de Granada, “la que suspira por el mar” (v. 7 y 8), añade al ambiente negativo que envuelve la pregunta inicial la premonición de inmovilidad y la frustración del destino deseado. En los versos 5 a 9, y a pesar de la relación que se establece con la pregunta inicial, parece verificarse un cambio respecto de la importancia que tienen los jinetes y su camino. El valor de destino, representado por las ciudades, parece responder a otra pregunta, más específica que la del principio. Si hay un monólogo o un diálogo figurativo, los versos 5 a 9 parecen formar parte de un todo cuya configuración total está por venir.

En los versos 9 a 12, parece contestarse la pregunta; sin embargo, desde cierto punto de vista, “capital en esta respuesta a la pregunta (v. 2) es el cambio del puesto ocupado por los jinetes, del sujeto activo que eran de ‘ir’ (v. 2) y de ‘llegar’ (v. 6), son aquí objeto directo de ‘llevar’”.⁴²³ La iniciativa del camino recae en los caballos, pero de cierta forma se implica aquí la inevitabilidad del destino, en función de la caracterización de los animales —“soñolientos”—, que se ve intensificada por el deíctico “esos”. El calificativo implica un cansancio que raya al sonambulismo. Por razones de sintaxis y focalización estos versos eluden, claramente, la respuesta directa a la pregunta inicial, desviando el punto del interés desde los jinetes hacia el estado de sus caballos. Sin embargo, este fenómeno abre las posibilidades de la simultaneidad: primero, porque la presencia implícita de los caballos corresponde a la necesidad lógica de la caracterización del personaje humano colectivo, cuya calidad está fundamentada, desde el inicio, en la presencia activa de los animales —los personajes son “jinetes”—; segundo, porque demuestra, a la vez, que la posición sintáctica de los actores-sujetos se intercambia o se suplanta por la función objetiva que desempeñan éstos en el mundo del poema; y tercero, porque hace lógicamente posible la continuidad de cualidades entre entes que pertenecen a categorías ónticas distintas.⁴²⁴ Retomando, pues, la cita del editor, se podría decir, que el

⁴²³ Paepe, nota, 10, p. 211.

⁴²⁴ Esto último se hace todavía más patente en el poema “Muerte de la petenera”, donde los jinetes se han sustituido por sus caballos, que, además, ya han sufrido una transformación trascendente: son “jacas”; p. 217.

juego de la perspectiva tiene sólo aparentemente la intención de cargar la acción sobre los animales, eludiendo la situación de sus jinetes enlutados. Más bien tiende a fundir, no sólo definitoria, sino también actancialmente, las dos entidades protagonistas, en un mismo destino poético.

“Donde tiembla el cantar” (v. 12) da paso al siguiente verso, plasmación lírica del cantar tembloroso. Frente a la aparente repetición de la pregunta, los “siete ayes clavados” desmienten junto con otros elementos la similitud entre los versos iniciales y finales. Los jinetes enlutados revisten en los últimos versos cualidades que no tenían al inicio del poema, y que son resultado de la acción llevada a cabo en el ínterin. Hay dos elementos que quedan inalterables, tanto en relación con su posición estructural como respecto de su semántica: la pregunta “¿dónde irán?” y el lugar de donde provienen o son los jinetes. El resto de la situación ha cambiado: ahora se añaden el lamento y el origen andaluz de los jinetes. La disposición sintáctica de “Con siete ayes clavados” crea una ambigüedad semántica ya que no se sabe si el calificativo “clavados” se refiere a los “ayes” o alude a los jinetes y su imposibilidad de moverse a raíz de la fuerza del lamento, con cuyo producto —“los siete ayes”—, han sido inmovilizados los jinetes. Como sea que se interpreten los versos en cuestión, creo que se tiene que respetar por lo menos la apertura que ofrece la plasmación verbal, en función de distinguir dos planos simultáneos de desarrollo de la historia: en el primer plano, el discurso plasma la imposibilidad del movimiento, como resultado noético del razonamiento lógico de quien enuncia; en el segundo, la pregunta no es más que lamento explícito, frente a un hecho consumado. La resonancia insistente y desesperada de la pregunta encuentra en el naranjal el único punto de partida y de llegada, reconocible por definido, y laberíntico por repetido y por no ofrecer escape posible. En sí, el naranjal se ha configurado desde el principio, concretamente a partir de la subversión semántica de la oposición entre cielo y tierra, señalada como el camino de los jinetes, quienes van “por [su] cielo yacente”. El escenario es también el acontecimiento. Es decir, los diversos elementos participantes —punto de vista, actores, espacio— crean entre sí redes de coincidencias que permiten agruparlos no en función de su clasificación categórica, sino gracias a la acción cumplida en la

temporalidad acumulativa del poema. Esto obliga a un acercamiento en el que las distinciones progresivas y los matices revelan una imagen cuyo estatismo y movilidad se debaten, dentro de sus propias fronteras, en función de una semantización continua de sus elementos constitutivos: los jinetes obtienen una definición múltiple: son hombres montados en caballos, y por lo tanto dependientes de la ruta que éstos tomen por su sonambulismo; el luto que llevan los hace comunicar semánticamente con la desesperación de Granada, y, finalmente, es intercambiable con el origen geográfico de los personajes, asociación que extrapolándose, identifica el luto con Andalucía: el naranjal-“cielo yacente” es el camino, el origen de partida, y el destino forzado de los jinetes, una vez que se ha descartado la posibilidad de que Córdoba, Sevilla y Granada sean el fin del trayecto. Pero lo anterior también se origina en el deseo de los jinetes, contaminado por la imposibilidad sufrida por Granada y por el temblor del cantar —característica del laberinto. Ambos factores se erigen en motivos de la imposibilidad para el camino de los personajes, y se refuerzan por la presencia de “cruces”, ya que esta palabra conlleva en sí el significado de encrucijada, tópico del *Poema...* hasta ahora, pero además espacio de una decisión que se debe tomar para salir del laberinto.

El título del siguiente poema, “Las seis cuerdas” (212-213), provoca, en relación con el texto correspondiente, un efecto inverso que el de “Adivinanza de la guitarra” (254-255) de “Seis caprichos”. Se trata de una visión compositiva analítica, que, implicando la totalidad, la desmembra, en busca de lo particular. Al principio, la guitarra aparece como objeto y, más que propiciadora de música, se configura por medio de elementos que remiten a sonidos de distinta índole: su ser inerte y desprovisto de sonido actual provoca una reacción sentimental a ciertas entidades no capacitadas para tal efecto: “hace llorar a los sueños” (v. 2). La relación entre este instrumento musical y los sueños remite, obligatoriamente, al “capricho” referido. Pero esta vez se invierte el proceso: ahí la guitarra era el objeto de búsqueda de los sueños de ayer, ahora es el disparador de las emociones: da expresión al llanto de los sueños. En la secuencia de los versos 3 a 6 existe un paralelismo entre el llanto de los sueños y “El sollozo de las almas/ perdidas”. El encabalgamiento intensifica el calificativo de las almas, evocando lejanamente “los sueños

de ayer" (p. 255). Es en este paralelismo entre el acto de los sueños y el de las almas donde la guitarra se vuelve, también, espacio de emanación acústica. Los versos 3 a 6 de 8, 3, 8 —con un hiato entre primera y segunda sílaba del verso 5— y 3 sílabas respectivamente, instalan acústicamente el sonido entrecortado, semánticamente presente en el poema, a la vez, que por medio de la rima "boca-redonda" (v. 5 y 6) se produce conceptual y lexicalmente el eco de la caja de resonancia de la guitarra.⁴²⁵ La otra asonancia es la que relaciona "guitarra" y "almas" (v. 1 y 3), elemento que refuerza la identificación semántica entre el sonido producido por las almas perdidas y el instrumento.

El simil entre tarántula y guitarra desencadena varios paralelismos. El propio título va implicado entre ellos: las seis cuerdas de la guitarra pueden verse como los hilos que teje el insecto. El llanto, prolongado y disminuido en el sollozo, se multiplica y atenúa en los suspiros. El sollozo es una versión expresiva, ya que escapa y contrasta con los suspiros, porque éstos son cazados. El verbo "cazar" (v. 9) contrasta semánticamente con "flotar", propicio en ambientes semánticos contruidos alrededor de palabras como "aljibe". Creo que el poema se crea por espejismos fragmentados en concatenación: cada uno de los actos plasmados en las distintas secuencias forma parte de la serie, aumenta semánticamente ciertos rasgos, añade otros, atenúa funciones, concluye imágenes. La guitarra ejerce su poder sobre los sueños: esto dentro de un marco ubicuo, a raíz de los versos y del acto que siguen. Paralelo al llanto, el sollozo junta almas y sueños en su acto de escape. Sin embargo, la guitarra tiene una fuerza englobadora e inevitable, como tarántula cazadora y devoradora, a la que se devuelve sólo el suspiro de algo vivo por morir. Finalmente, la caja de resonancia insinuada con base en la sonoridad y la semántica en los versos 5 y 6, se representa al final por medio del simil del "aljibe de madera" (v. 11).

⁴²⁵ Sobre el trisílabo Rudolf Baher dice: "como verso de combinación aparece acaso por primera vez junto al octosílabo en los ovilejos [...]", *Manual de versificación española*, tr. de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1970, p. 86.

Inicio y fin de la trayectoria, razón de ser y expresión propia de llanto, sollozo y suspiros: así es la guitarra pormenorizada en sus partes constitutivas y montada de nuevo a partir de las funciones a las que la fragmentación de la totalidad obedece. Por lo mismo, la guitarra deja de ser un instrumento musical o el objeto en sí, para convertirse en el entendimiento autónomo de su razón de ser dentro de las coordenadas del poema. Desmontar el objeto, partiendo de una totalidad dada, es desmembrar el acto sonoro en facetas activas, pero no actualizadas, cuando la guitarra aparece en el primer verso. En el resto del poema, el punto de vista móvil desarma tanto el objeto como las funciones en un sentido inductivo hasta ahondar en un especie de recinto oscuro y húmedo en el que se genera, en principio, la posibilidad acústica, paralela a la posibilidad de dolor y muerte en el que confluyen sueños, almas y víctimas de caza.

El siguiente poema de la serie se titula “Danza” (214-216) y lleva por subtítulo “En el huerto de la Petenera”. Como señala Christian de Paepe, (nota *, p. 214), en los manuscritos de Lorca aparece al lado del poema “Danza” otro titulado “El huerto de la petenera” (p. 302).⁴²⁶ El poema excluido tiene dos partes semánticas que parecen corresponder a exigencias distintas: una descripción del huerto y otra de la condición de los que llegan a él. Para la descripción se recurre a elementos visuales y sonoros que presentan un ambiente vegetal de sauces, cipreses y rosales y retoman el doblar de las campanas. En la calidad de los seres que llegan al huerto está impreso el sentimiento de frustración, por el desatino temporal de “A este huerto se llega/ demasiado tarde” (v. 7-8). El huerto de la petenera, como espacio abierto, crea inmediatamente una relación de semántica paralela —sin que esto signifique absoluta identidad— con el naranjal de “Camino”. Por otra parte, los “caballos soñolientos” del primer poema del “Gráfico ...” encuentran su continuación de entidad en la especificidad de los que llegan al huerto “Con

⁴²⁶ En general no concebí como parte íntegra del *Poema...* los textos excluidos. Considero que para poder emitir una opinión responsable respecto de su proceso cronológico de escritura, inclusión y exclusión se necesita tener acceso a una investigación de archivos y manuscritos, que en este momento no tengo. Sin embargo, a veces la lectura de los *Autógrafos*, la información de los editores de Lorca y la relación semántica de los poemas obligan acudir a los poemas excluidos, para interpretar uno de los poemas incluidos. Tal es el caso de algunos textos del “Gráfico...”.

los ojos sin luz/ y el paso vacilante". Los dos casos de efectos paralelos entre ambos poemas pueden ser iluminadores respecto del proceso de selección, que hizo que "El huerto de la petenera" no fuera incluido en la versión definitiva de la edición del '31; también pueden ayudar a aclarar un elemento estructural de la propia sección. A partir de "Camino", tanto el escenario como el ambiente están suficientemente caracterizados. Si el naranjal es un espacio cuya configuración resulta laberíntica y se impone sobre el destino de los jinetes, el huerto del poema excluido no tiene por qué redundar en esto; y si, efectivamente, no es más que un espacio reiterativo, la presencia de sauces y cipreses es disonante en relación con el destino de los personajes que van rumbo al "laberinto de las cruces"; cosa que se hará más evidente por la caracterización de la naturaleza, plasmada en los "olivos" de "De profundis" (221, v. 6). El huerto tiene aquí una connotación de tristeza (sauce) y de muerte (ciprés) que, si bien son acordes con el ambiente de "Camino" —predisponen explícitamente—, también concluyen la premonición del acto. No obstante la exclusión de este poema, queda todavía pendiente el camino de los jinetes y la ubicación espaciotemporal se abre hacia el lugar inaugural del huerto.

La sección de la petenera tiene la forma de un *collage*: a partir de fragmentaciones espaciotemporales, se concreta una imagen con base en lo ya asentado discursivamente en cada uno de los poemas. Sobre esta técnica plástica en obras literarias Henri Béhar afirma: "[el *collage*] prend pour matériau tout fait verbal, auquel il inflige toutes sortes de manipulations, mais aussi le textuel, le déjà écrit, donc prêt à être réutilisé".⁴²⁷ Por lo tanto "El huerto de la petenera", al crear nexos y paralelismos, parece más bien variación sobre un tema, que aporta complicaciones respecto del orden de los actos, sin proponer ningún elemento que proporcionara un cambio radical en lo ya plasmado en el discurso.

En cambio "Danza" es exactamente un fragmento de la imagen escénica y de los actos que se llevan a cabo en "Gráfico...". Por su subtítulo, mantiene con el resto del poema el nexo nominal del título, pero forma toda una secuencia que se tiene que sumar a las del resto para cobrar su sentido entero. Christian de Paepe interpreta las "seis gitanas"

⁴²⁷ "La saveur du réel", *Europe*, 638-639 (juin-juillet 1982), p. 101.

del segundo verso como las cuerdas de la guitarra, vaso comunicador de este poema con el anterior. La coincidencia numérica, como la relación entre “vihuela blanca” de “Clamor” (222-224, v. 12, también marcada por el editor) y “vestidas de blanco”, que en “Danza” se refiere a las gitanas, me parecen poca base interpretativa para respaldar la metáfora. Es cierto que, reconstruyendo el posible ambiente en el que se desarrolla el poema, cabe inventar una guitarra para acompañar el baile de las gitanas; sin embargo, creo que la ausencia de sonoridad en el poema es notoria y quizás se tenga que interpretar más bien como un indicio de la exclusión del sonido para la concentración en el acto mudo del baile y su trascendencia visual, en tanto praxis que transcurre en el espacio nocturno como escenario teatral.

En el inicio del poema hay una visión idílica cuya única disonancia es que el huerto es de la Petenera, quien en el siguiente poema se caracteriza como “la perdición de los hombres” (“Muerte de la Petenera, 217-218, v. 2). El baile de las gitanas, dominado por la definición temporal, es visualizable a raíz de sus vestidos blancos. Estos versos, vistos aisladamente, no encierran ninguna contradicción; pero si se toman en cuenta los versos de 3 a 10 de “Falseta” (219-220)

Tu entierro no tuvo niñas
buenas.
Niñas que le dan a Cristo muerto
sus guedejas.
y llevan blancas mantillas
en las ferias.
Tu entierro fue de gente
sinistra [.]

la discordancia entre gitanas vestidas de blanco y niñas buenas, compasivas al martirio de Cristo, y además alegres, de mantillas blancas en la feria, suma en el texto otro movimiento oscilatorio entre ser y parecer. La misma técnica contrapuntística, que descubre lo siniestro tras desmentir lo idílico con un guiño irónico, aparece en la siguiente cuarteta en la que las coronas de las bailadoras resultan artificiales. Frente a las rosas de papel se erigen como una disonancia más las “biznagas”,⁴²⁸ que considero flores

⁴²⁸ “*Biznagas*: forman los ramitos en que las rosas van juntadas para hacer una corona”. (Paepe, nota 8, p. 215), lo cual es significado errado; cfr. Real Academia Española, *DLE*, s. v., *biznaga*, en especial

naturales, contrastantes con aquellas. En la siguiente cuarteta, los contrastes son todavía mas intensos y pierden, a mi modo de ver, el matiz irónico para adquirir un sentido grave. La sonrisa de las gitanas, representada en sus dentaduras de nácar, contrasta con la sombra; por otra parte, la existencia de la sombra se vuelve extraña por el calificativo "quemada". La noche del huerto que, en la primera cuarteta, había sido iluminada por el contraste de los vestidos blancos, en este punto del poema vuelve a aparecer como un enfrentamiento entre luz y oscuridad: los "dientes de nácar" frente a la "sombra" — fenómeno natural que resulta del trayecto de la luz obstruido por un cuerpo. La sombra incluye tanto la oscuridad como la luz y, sin embargo, su calificativo "quemada" obliga a pensar en una sombra absolutamente concluida en tanto fenómeno, pero además de esto, foblemente obscurecida. Esto produce otra tensión doble en el poema: entre el tiempo presente de "escriben" y la acción consumada en el participio pasado, entre la actividad del verbo y la pasividad de la sombra. Finalmente, los "dientes" del verso noveno, si al principio parecieron una sonrisa sin mas característica, al encontrarse sujetos a tantos contrastes se resemantizan, aunque no claramente todavía. Con esto quiero decir que, sumándose a los contrastes anteriores, las dentaduras pueden volverse signo de hostilidad y amenaza.

La conjunción "y" con la que empieza la última cuarteta, imprime un tono de prosaísmo al concluir el poema. Aquí se retoma el motivo de las sombras, esta vez para marcar un movimiento de ascenso que une tierra y cielo.⁴²⁹ Desde el principio del poema hasta estos versos, las gitanas van desapareciendo, sustituyéndose por metonimias que hacen cada vez más huidiza su presencia y más marcada su configuración semántica. Sin embargo, su caracterización no es estática, ni concluyente. En el movimiento de los significados propios de las gitanas se pasa de la totalidad a la particularidad, de la misma manera que en el poema "Las seis cuerdas", pero aquí las percepciones sonoras se han

la cuarta acepción: "And. Ramillete de jazmines en forma de bola". La abreviación significa Andalucía. Y Joan Corominas y José A. Pascual, *op. cit.*, s. v., biznaga, definida como "zanahoria silvestre"

⁴²⁹ Dicho movimiento es una constante en el *Poema...*, aparece en "Paisaje", p. 156, vv. 5 a 8, y en "Camino", p. 210, vv. 3 y 4

sustituido por las visuales. Al final se conceptualiza la existencia de las gitanas en la contradicción entre lo evanescente de las sombras y lo persistente de su alargamiento. El movimiento de la danza se ha invertido en la prolongación espacial de las sombras. Éstas, evocando el contrapunto entre su extinción — en la cuarteta anterior las sombras se habían calificado como quemadas — y su fuerza de ascenso, dejan la impresión de un acto concluido, debatido entre la progresión de “alargan” y la conclusividad de “llegan”. Los contrastes entre colores claros y ambientes oscuros se funden en “y llegan hasta el cielo/ moradas” (v. 15-16), implicando el final del acto-danza. En el lapso entre “Y en la noche del huerto” (v. 13) y el último verso, la progresión activa de los verbos implica una temporalidad transcurrida a la par del discurso, que se fortalece por el cambio espacial sucedido. Así se justifica el color morado que adquieren las sombras, reconciliando en su significado todos los cambios y contrastes anteriores. La noche encuentra el amanecer, el baile su fatiga.⁴³⁰ la tierra el cielo.

Entre el subtítulo —“En el huerto de la Petenera”— y el verso “En la noche del huerto” hay paralelismos y diversidades. Ambos ubican el acto lírico de la danza: pero el primero, espacialmente y el segundo, temporalmente. Si se acepta que tiempo y espacio son categorías mutuamente imprescindibles, se puede constatar que entre “noche” y “Petenera” hay un cierto grado de identificación, que posibilita la transferencia de elementos de una a la otra. Desde otro punto de vista, la equivalencia sintáctica —en subtítulo y verso respectivamente, el huerto pertenece a la Petenera y la noche es propia del huerto— produce cierta comunicación semántica entre huerto, noche y Petenera. El entrelazamiento de las diversas categorías, temporal, espacial y actancial, justifica por qué la importancia que se da al personaje no depende de su participación activa en la escena, sino de la calidad semántica que imprime, y, en un movimiento oscilatorio, recibe de lo ocurrido en el tiempo y el espacio del acto.

⁴³⁰ Moradas además de designar un color, significa “Casa o habitación” y “[e]stancia de asiento o residencia algo continuada en un lugar”. Real Academia Española, *DLE*, s.v., morada.

Por el complejo y tacito movimiento en la caracterización de las gitanas, las implicaciones de actitud discursiva frente a ellas, la diversidad comunicante por medio de la que se contagia el ambiente de las características de los actores, las oscilaciones y rupturas entre ser y parecer, la intercambiabilidad entre "noche" y "Petenera", el cambio final de espacialidad y temporalidad, el mundo creado en este poema conlleva una característica no común en el ambiente discursivo del *Poema...*, que quizás haya estado presente desde el principio de la serie, tenuemente marcada por el ambiente aparentemente festivo o poco identificado con un evento definitivo desde "Campana". Christian de Paepe considera este último poema como "toque de muerto",⁴³¹ por su obvia coincidencia con "Clamor". Sin embargo, creo pertinente considerar "Campana" y "Clamor" como puntos contrastantes mas que coincidentes, ya que solo así se puede apreciar en su totalidad el cambio de perspectiva y el manejo de la información que separa los dos poemas. La secuencia de los poemas hasta ahora crea de por sí la oscilación entre efectos visuales y sonoros. Además, entre el ambiente de "Campana", el laberinto lúgubre de los jinetes, el sonido mortífero de la guitarra, y la indeterminación de la naturaleza augural de las gitanas se va tejiendo una trama por definir. La muerte que el editor de Lorca ve por todas partes puede ser absolutamente cierta: sin embargo, no se puede tratar sino a partir de la plasmación discursiva, que a raíz de las oscilaciones entre el ser y el parecer puede significar, entre otras, dos cosas: ya sea dos puntos de vista contrastantes que intentan desestabilizar la univocidad de los actos consumados, ya sea una dualidad en el plano de los eventos llanos, que resulta de la caracterización de los personajes, es decir de la manera en que los actos son presentados. En ambos casos hay una zona coincidente: lo que sucede en "Gráfico de la Petenera" es, hasta el cuarto poema de la serie, ambiguo desde la perspectiva de la actitud estética y ética del que enuncia.

El siguiente poema, "Muerte de la Petenera" (217-218), inicia una subdivisión clara entre los ocho poemas de la sección. Se trata de un primer intento de juntar, en una imagen global, los elementos particulares, anteriormente asentados, dándoles un giro más

⁴³¹ Paepe nota t. p. 208.

definitivamente matizado del que hasta ahora tenían. En el poema aparecen los jinetes y sus caballos de "Camino", la petenera y las sombras alargadas de "Danza", el bordón de "Campana", la guitarra de "Las seis cuerdas" y, por fin la muerte, insinuada apenas en el tercer poema.

En general, el poema recuerda, sin anular las diferencias, el de "La solea" (183-184), tanto por su construcción, como por su título y en parte por su temática.⁴³² La dualidad de la estructura se manifiesta en la diferencia entre el estribillo en cursivas — octosilabos que rompen con la rima— y el resto del poema que en términos generales presenta la forma métrica y rímica del romance. Esta doble expresión tiene su correlato temático: si bien el título del poema remite a la muerte del personaje femenino, el lamento es para los jinetes. Esto afecta el punto de vista ético que se imprime en el texto: la Petenera se caracteriza como "la perdición de los hombres", causa de la muerte de los jinetes. Los dos puntos extremos entre los que oscila el poema son el lamento del deseo y el lamento por la muerte. El deseo es provocado por la Petenera, la muerte es efectiva en los jinetes —la Petenera está en agonía hasta el verso "se rompe"—, pero lo que rige a ambos casos de personajes es el estatus de frustración, fracaso y castración que implica el final sin encuentro, que se sostiene semánticamente en la presencia de las jacas y su movimiento nervioso, ensimismado y laberíntico. "Jaca", en Andalucía, es el caballo castrado.⁴³³

Los efectos visuales están en la base expresiva del poema. También se reintroduce aquí el temblor, elemento recurrente en el *Poema...*,⁴³⁴ subrayando aquí el punto de sensualidad más relevante,⁴³⁵ que se desprende también del estremecimiento de las

⁴³² Además, en los *Autógrafos*, el poema lleva simplemente el título "La petenera", p. 47.

⁴³³ Real Academia Española, *DLE*, s. v. jaca; tercera acepción.

⁴³⁴ En "Paisaje" (p. 156, v. 9); en "El paso de la siguiyria" (p. 165, v. 7-8); en "Encrucijada" (p. 178, v. 6) con variantes en "Sorpresa" (p. 181, v. 4 y 6); en "Alba" (p. 190, v. 13); el contexto de este verso resulta particularmente iluminador para la interpretación del humor o de la disposición ética con los que están presentadas las gitanas y las niñas en la serie del "Gráfico...". Los calificativos que hay en relación con estos personajes no trazan una actitud moralista, sino una apreciación cualitativa, es decir, un punto de vista individual no sancionador, sino aseverativo.

⁴³⁵ Además de los puntos intertextuales de contacto que encuentra Christian de Paepe, respecto de los versos "su falda de moare tiembla/ entre sus muslos de cobre" (n. 8, p. 217), véase también "Amor!

estrellas. Como elemento comunicante entre cielo y tierra, el “estremecimiento” o “temblor” va reforzado por la inversión de los valores espaciales que ocurre al identificarse los velones con las estrellas (vv. 5-6). El mismo efecto de conjunción espacial tienen los versos “Largas sombras afiladas, vienen del turbio horizonte” (vv. 11-12), que no solo ligan lo terrenal con lo celeste, sino que confunden la lejanía con la cercanía.

El escenario se llena de seres instalados por metonimias: en el caso de que dichos seres sean nombrados explícitamente —como los jinetes y la petenera— su muerte o su agonía invalidan su plasmación total. El nombre Petenera aparece sólo en el título: en el cuerpo del poema es callado: las señas particulares destituyen el nombre, revelando un significado propio. Lo mismo pasa con los velones y su correspondencia metonímica ya expuesta en “(La gente de las cuevas/ asoma sus velones)” (“El grito, v. 12-13, p. 162), y en las “largas sombras afiladas” (v. 11, p. 218). En este caso la turbiedad del horizonte se contagia a las sombras transfiriéndoles valor temporal: es posible que el alba clareada del poema anterior sea el antecedente temporal del momento en el que transcurre “Muerte de la petenera”. Considero que en el calificativo “turbio” no hay más que valor icónico y no apreciativo por lo siguiente: desde el poema anterior, según mi análisis, se trataba de burlar la conclusividad de la apreciación del punto de vista enunciativo sobre la calidad de las gitanas. A esto llevaban los contrapuntos marcados por el poema respecto de la incidencia del personaje femenino colectivo, como fuerza de mal o de bien. Recordando la comparación entre gitanas y niñas buenas, y añadiendo a esto los siguientes versos de “Alba”: “Las niñas de España./ de pie menudo/ y temblorosas faldas” (vv. 11-12, p. 190), se puede ver que entre gitanas y niñas buenas hay más que un espacio común. Las gitanas vienen, hechas sombra, al velorio de la Petenera —figura maligna—, las niñas “lloran a la tierna/ soleá enlutada” (p. 189, v. 6-7). Se trata, pues, de un personaje colectivo cuya función, la de coro, se adecúa a la ocasión en la que es operativa su aparición. La

[Amor! Entre mis muslos cerrados/ nada como un pez el sol”, canción de Belisa (en Federico García Lorca, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, edición de Margarita Ucelay, México, REI, 1992, p. 259).

constancia, pero a la vez la versatilidad de su papel, en vez de caracterizarlo monolíticamente, demuestra la movilidad del punto de vista desde el que el personaje es visto.

La variación del punto de vista se hace reconocible también en relación con el espacio. Al principio del poema el punto de enunciación se ubica en el exterior de la casa, ya que la caracteriza a partir de su color, que contrasta con el ambiente nocturno del poema. En los versos 5 a 8, la intimidad manifiesta en la escena hace pensar en la cercanía desde la que la imagen se presenta. Finalmente, los versos 11 a 14 ubican la fuente de la mirada en un espacio abierto. Frente a este punto predominante, se erige como fuente de diálogo, el “bordón” coral de *“Cien jacas caracolean. Sus jinetes están muertos”* (vv. 3-4, 9-10 y 15-16). Esta letanía parece arrastrar un conocimiento extrínseco respecto del resto del poema. Gitanos y gitanas están concentrados en la muerte del personaje femenino, así el lamento por los jinetes resuena a pesar del acto llevado a cabo por ellos. Con el verso 14 —“se rompe”—, cuya fractura en el cuerpo del poema, a pesar de acabar con la uniformidad métrica, culmina la correspondencia rímica, se hace evidente la ruptura entre las dos voces que comparten la enunciación. Si bien el bordón se ha roto —la sonoridad se ha quebrado— para la Petenera, el eco de la muerte de los jinetes se repite, dejando indeleble la fuerza del lamento de un coro frente al dolor por la muerte del personaje femenino. Aceptando esta interpretación, hay un punto que se debe subsanar para el logro de coherencia total. En el segundo verso, “la perdición de los hombres”, parece haber una sanción ética respecto de la Petenera. Considero que lo que podría implicar de reprobación esta frase se neutraliza si se asocia la suerte de los jinetes con su destino determinado por la incapacidad propia de encontrar el camino, lo que se ha visto desde el segundo poema de la serie. La Petenera está caracterizada preponderantemente por el deseo: desde esta perspectiva, es el deseo provocado en el otro lo que marca la perdición de éste.

“Falseta”⁴³⁶ es el quinto poema de la serie (219-220) y se trata de un lamento no por la muerte del personaje central, sino por las condiciones de su entierro. El punto de vista exclusivo del poema —es decir, sin acudir a todas las comparaciones con otros poemas de ésta o de otras secciones— es retrospectivo y se marca por los verbos en tiempo pasado: “no tuvo” (v. 3), “fue” (v. 9) y “siguió”, (v. 13). El poema empieza con un vocativo y mientras se refiere a la Petenera, mantiene el tono de la apelación. Parece un intento de diálogo sin interlocutor o con un interlocutor que está incapacitado para oír. Esta imposibilidad de diálogo se desprende de la muerte y la ausencia activa del personaje femenino. En este sentido, más que lamento podría haber en el poema una especie de queja o reclamo.

La dicción se desarrolla en dos planos a los cuales se adjudican juicios de valor, expresados por medio de los calificativos “buenas” (v. 4) y “siniestra” (v. 10). La equivalencia sintáctica de estos adjetivos se refuerza por la rima que los acerca, para hacer todavía mayor su contraposición semántica. La ubicación temporal en el pasado invoca el poema anterior, mientras lo que ocurre con las “niñas buenas” sucede en un presente repetitivo e indistintamente operante. Los contrapuntos entre las dos partes semánticas del poema se hacen más efectivos por los encabalgamientos bruscos que atraviesan el poema casi en su totalidad, aislando momentáneamente los sustantivos de sus calificativos (vv. 3 y 4, 9 y 10) o de su complemento entre los versos 11 y 12, y subrayando así su valor de enjuiciamiento ambiguo.

Supongamos que el poema es un lamento genuino, a pesar de la ambigüedad, que expresa el dolor por el tipo de gente que acompaña a la Petenera en su sepulcro. Los

⁴³⁶ Acepto aquí el significado de esta palabra como sinónimo de “falsete”, “voz más aguda que la natural, que se produce haciendo vibrar las cuerdas superiores de la laringe” y sinónimo de “falseta” en música, (Real Academia española, *DLE*, s.v., falsete). Opto por esta interpretación porque la de “falseta”, según Paepe y cierta acepción del vocablo registrada en diversos diccionarios —el cita el María Moliner, pero la misma acepción figura también en el de la Real Academia—, implica la presencia de la guitarra, que no me parece obvia en el contexto literal del poema, y porque en los *Autógrafos* existe el título “Falsete”, como también el editor anota: véase nota t, p. 219. Véase también *Autógrafos*, p. 49. Sobre el título y la opinión de Paepe al respecto, Maurer remite al manuscrito de la Pierpont Morgan library, New York, perteneciente antes a Angel del Río, y sostiene que el título debe ser “Falsete”, “(Perspectivas críticas..., art. cit., p. 255).

versos 9 y 10 —“Tu entierro fue de gente siniestra.”— se pueden interpretar como la prolongación de la pena expresada por el falsete de “¡Ay, petenera gitana! ¡Yayay, petenera!” (vv. 1-2 y 15-16). Aislando momentáneamente los versos 9 y 10 de los cuatro sucesivos, se entiende que, a pesar de que la Petenera gitana no había sido gente siniestra, su entierro sucedió como si ella lo fuera. Aquí quien enuncia y lamenta, expresa su desaprobación ante la injusticia cometida.⁴³⁷ A partir de esto, los versos anteriores que se refieren a las niñas y sus ofertas a la pasión de Cristo —pasión contrastante a la de la Petenera— se pueden semantizar de valores contrarios a la dicción llana. Cristo y la Petenera son paradigmas paralelos, en contraste, no sólo por la pasión a la que están sujetos arquetípicamente, sino por la conmoción que suscitan (vv. 5-6 y 11-14).

Paepe interpreta “[...] el corazón en la cabeza” (vv. 11 y 12) como perteneciente a “gente que no tiene cabeza para pensar, sino que todo es corazón (*sic*), que sólo viven (*sic*) de sentimientos”.⁴³⁸ Si es que las cosas son así, es imposible pensar que la “gente” de estos versos coincida con la “gente siniestra” de los versos anteriores —si es que se trata del mismo personaje colectivo y no de una referencia a la Petenera, como interprete antes, disociando los versos 9 y 10. De cualquiera de las dos maneras que se interprete el pasaje, el calificativo “siniestra” se desmiente, y esto hace que se invierta también el valor de su contrario, el adjetivo “buenas”.

A mi modo de ver, hay en el poema una toma de posición tanto frente a la caracterización moral del personaje femenino, que se mantiene en la memoria desde el poema anterior —“la perdición de los hombres”—, y que se agudiza por los contrastes en éste, como por la valoración de la gente que presencia el entierro. El eje de desarrollo de este juicio ético es la comparación entre Petenera y Cristo y los términos respectivos podrían ser los siguientes: perdición vs salvación; pasión de deseo vs pasión de pureza; mujer vs hombre; gitana vs no gitano; gente siniestra vs niñas buenas; procesión de llanto

⁴³⁷ Esto solo es posible si el lamento expresa dolor auténtico. Me parece necesario para esta interpretación aislar los versos 9 y 10, ya que si se leen en conjunto con los que siguen la caracterización de “siniestra” recae semánticamente sobre la gente y no sobre la Petenera, y así no se logra crear el antitesis entre el personaje central y el coro de las niñas buenas, con la figura individual de Cristo como contraste.

⁴³⁸ Paepe, nota 11-12, p. 220.

vs feria; pasado vs continuación. La fuente principal de enunciación expone, describe, y por medio de esto, toma partido. Los contrastes internos van forjando a los personajes, los actos de uno responden a los del otro, sus causas se enfrentan. Las dicotomías éticas no intentan reconciliarse: el lamento de principio y fin es una forma de desafío ante la ambigüedad discursiva. Las categorías en oposición cubren un espectro amplio y heterogéneo, el mismo que crea el poema. Si la mujer Petenera implica la muerte de los hombres, la referencia a Cristo-hombre-dios se erige como su valor contrario. Si aquella es la representación del deseo corporal que sacrifica a quien lo genera, pero también a quienes lo experimentan, éste es el núcleo de la pureza y del sacrificio por los demás. Si el personaje femenino es figura sobresaliente de un mundo jondo-gitano de gente siniestra, el personaje bíblico viene de un mundo religioso, ajeno al de ella, poblado de niñas buenas. Si la Petenera implica una procesión funeral, Cristo impulsa ferias. Y finalmente, si ella muere y es sepultada —lo referente al personaje femenino está marcado por verbos en pasado: “no tuvo” (v. 3), “fue” (v. 9), “siguió” (v. 13)—, él vive una temporalidad activa, manifiesta en el tiempo verbal de las actividades que por él se llevan a cabo —“dan” (v. 5), “llevan” (v. 7).

Mientras el poema anterior concluía la “trama” que concernía a la protagonista femenina, “De profundis” (221) lleva hasta el final la suerte de los “cien jinetes del naranjal”. El penúltimo poema de “Gráfico” se enlaza temáticamente con el segundo de la sección —“Camino”—, de la misma manera que “Campana” corresponde a “Clamor”, “Las seis cuerdas” a “Falseta”, y “Danza” a “Muerte de la Petenera”. Con “corresponde” quiero decir que si en cada uno de los poemas de la primera parte de “Gráfico...” —poemas del primero al cuarto— se inicia una historia, ésta concluye con regularidad pero numéricamente en orden inverso, en los cuatro últimos poemas de la serie. Parecería que la sección se abre y se desmembra para cerrar con “Clamor” vuelta hacia sí misma, redondeando e individualizando a lo máximo su historia.

En “Camino” se van dejando preguntas: ¿quiénes son los cien jinetes? ¿a dónde van? ¿por qué es importante su relación con Andalucía? “De profundis” contesta. Los jinetes han sufrido cambios en su configuración de personaje: primero, han concluido

siendo caracterizados por un elemento fundamental que, a la vez que hace su existencia específica, los une con otras entidades que aparecen en la sección: son “enamorados”. Segundo, ya están enterrados. Ambos cambios hacen que los jinetes se relacionen con la Petenera, personaje caracterizado por la trascendencia de su deseo y sepultado ya. Además, en “De profundis” se retoma una cuestión espacial. Cuando por primera vez aparecen los jinetes, tanto el título del poema como la mayoría de los elementos que los caracterizan tienen que ver con el espacio: camino, naranjal, destino de ida, espacio laberíntico de encerramiento premonitoriamente mortal, Andalucía. Ahora también las designaciones espaciales son múltiples: el mismo título,⁴³⁹ “bajo la tierra” (v. 3), “Andalucía” (v. 4), “largos caminos” (v. 5), “Córdoba” (v. 6), “donde poner cien cruces” (v. 7). La temporalidad se marca por el presente de los verbos, que, acompañado por “siempre”, se extiende tan definitivamente como el sueño en el que están sumergidos los jinetes. La incertidumbre del destino lúgubre, el presentimiento angustioso de la muerte, la frustración del deseo, elementos presentes en los poemas anteriores, se han vuelto aquí lamento calmado y profundo, intensificado por el eufemismo de “duermen para siempre” (v. 2 y 10), en vez de “morir”. El dolor de la muerte se extiende y cubre el espacio que, en otro momento, definió a los enamorados —“los cien jinetes andaluces” de “Camino”. Ahora es Andalucía la que se matiza por la condición de los personajes. La presencia de los colores, “rojo” de los caminos y “verde” de los olivos, aviva la imagen y remite a una naturaleza abierta, que comparte con la gente la trascendencia emotiva de los actos. Esto se plasma en los siguientes versos:

Andalucía tiene
largos caminos rojos.
Córdoba, olivos verdes
donde poner cien cruces,
que los recuerden.

Los “caminos rojos” aparecen como secuencia visual de la “tierra seca” (v. 3), y su color evoca el de la sangre. “Córdoba”, si bien no de manera estrictamente sintáctica, puede, por esta secuencia en la que espacio y personajes muertos llegan a una empatía,

⁴³⁹ Sobre el significado y las vinculaciones con el contexto religioso, véase Paepe, nota t, p. 221.

considerarse agente emotivo de la voluntad en el verbo “poner”: así, se puede inferir que la puesta de las cruces en los olivos parte del anhelo de la ciudad por incorporar en su ambiente natural el recuerdo de deseo y muerte de los jinetes. Las cruces se pondrán sobre los olivos; el signo de la muerte se confundirá con el árbol, formará parte de la totalidad natural, emanará de ella y le contagiara de su sentido. De esta manera, el lazo entre naturaleza y jinetes se extiende hacia los que pueden y deben recordar. El “laberinto de las cruces” de “Camino” se ha configurado aquí en función de un espacio arquetípico de la naturaleza andaluza: el olivar. El espacio ctónico que ocupan los jinetes es distinto al que ocupará su memoria. Las cruces son signos de permanencia y se ubican en los olivos, pero los jinetes y su deseo han pasado a la esfera de la muerte y se caracterizan por la inactividad. Lo que toca a los jinetes es la “tierra seca” y lo que representa su memoria en la naturaleza es la inscripción del deseo sobre los olivos llenos de vida y fertilidad.

La sección del “Gráfico...” termina con un movimiento de regreso hacia el poema de apertura. Las diferencias entre el poema último y el primero son: el título,⁴⁴⁰ la falta de subtítulo en “Clamor” (pp. 222-223), la añadidura de una terceta y cuarteta. (v. 7-9 y 10-13); la exclusión de los versos 10 y 11 de “Campana”; y el cambio de los versos 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, de singular en “Campana” a plural en “Clamor”. Del artículo indefinido de “dobla *una* campana” (v. 3, p. 208), se pasa en “Clamor” a “doblan *las* campanas”, donde el artículo definido plural puede considerarse como la evocación de todo lo que en la memoria del poema significa la escritura de “Campana” y la marca de un cambio sustancial entre la realidad creada en ambos poemas. En “Clamor” se trata de una escena pretendidamente poblada (los plurales crean esta impresión), cuyo personaje central es la muerte, y cuya expresividad se basa en elementos sonoros —campanadas, canto persistente de la muerte en su vihuela— y visuales. Los efectos visuales del poema atañen tanto la escenografía cromática como las apariciones y desplazamientos de la muerte. La

⁴⁴⁰ Sobre la coincidencia del título de los dos poemas en *Homenaje a Antonia Mercé*, Nueva York, Columbia University, 1930, véase Paepe, nota t, p. 222.

insistencia en los plurales de "torres" (vv. 1 y 14), "vientos" (v. 4), "campanas" (vv. 3 y 15) y "campanadas" (v. 6), hace resaltar la figura única de la muerte:

Por un camino va
la muerte, coronada.
de azahares marchitos.

Canta y canta
una canción
en su vihuela blanca.
y canta y canta y canta.

(v. 7-13)

Hay una tensión obvia entre la multitud inanimada, pero expresiva, de las fuentes sonoras del poema y la muerte. Esta relación se va formando a partir de identidades y diversidades: el clamor de las campanas evoca la muerte, las campanadas son el canto de muerte proveniente de torres, vientos y campanas; en estos términos lo que la muerte canta, aun siendo de sonoridad distinta, es una versión de clamor: la ubicación espacial del grupo "torres", "campanas", "viento" es la altura, mientras la muerte va por la tierra; el color amarillo predominante para el grupo ubicado en lo alto contrasta con la vihuela blanca de la muerte, pero, a la vez, se extiende como puente hacia los "azahares marchitos" de la corona —el paralelismo cromático se intensifica todavía más por la rima "amarillos" (v. 5)- "marchitos" (v. 9)—; al principio del poema (vv. 1- 6), por medio de los plurales, la regularidad rítmica y las repeticiones, el clamor se configura como persistente y multitudinario, sin embargo, la interferencia de la muerte hace que, con el cambio de focalización, con la yuxtaposición de la figura solitaria, y con la letanía de su canto (vv. 10-13), se callen las campanas. En estos versos, la impresión sonora plasma la sensación avasalladora que resulta del canto de la muerte —repeticiones, aliteraciones, rimas asonantadas y consonantes; y así "En las torres amarillas./ cesan las campanas" (vv. 14-15) se vuelve resultado del acto procesional de la muerte.

El poema transcurre en el presente; sin embargo, la temporalidad de los actos de clamor y canto de la muerte se yuxtaponen en función de la trascendencia que tienen uno sobre el otro: si el poema empieza con una armonía mortuoria, variada y multitudinaria que implica, de alguna manera, que la muerte aparezca, cuando esto pasa, ya sea por

haber cumplido con su misión de anuncio o evocación, ya sea por la imposibilidad de erigirse como contrapunto sonoro, las campanas “cesan” su lugar al canto perpetuo.⁴⁴¹ La individualización ejemplar de la muerte se refuerza por la ausencia de los personajes de la serie que se han muerto en el camino. Ni la Petenera ni los jinetes son imprescindibles aquí: en su lugar la figura arquetípica de la muerte-personaje cobra el tributo de devoción y memoria que a ellos se les debe en el mundo del poema.

“Gráfico de la Petenera” se crea sobre la constante interpenetración e intercambio de valores entre los distintos personajes-vehículos de actos, culminando en la figura interpretativa de la muerte: en ella está concentrado el destino de aquéllos. Los datos que se van recaudando desde “Campana” hasta “Clamor” se podrían separar en capas de actos llevados a cabo que presentan, al ser expuestos como diferentes planos de una realidad fragmentada, una discontinuidad sólo aparente. Es decir, una vez acabada la serie, se descubre que en el establecimiento del eje central de la secuencia —el destino de los jinetes, la vida y muerte de la Petenera— hay una relación de dependencia, elemento que explica y justifica, a) las implicaciones espaciotemporales que rigen la existencia de los actores; b) la repetición de los mismos motivos en diferentes ámbitos, no en cuanto elementos formales sino en aras de comprobar la comunicación entre partes aparentemente aisladas por la fragmentación; c) la multiplicidad del punto de vista, como elemento fundamental para comparar dos o más versiones del mismo hecho, enfrentando así los juicios de valor que la exposición implica; d) la construcción de la totalidad con base en conceptos forjados a partir de matices acumulativos que, más que una imagen, crean un suceder no por fragmentado menos inteligible o más ideático, regido más que por reglas de verosimilitud, por conceptualizaciones que revelan sus correspondencias estéticas, es decir, por la posibilidad que tienen los personajes de llevar a cabo hechos

⁴⁴¹ Paepe anota en relación con las repeticiones del verso 10 que tienen una “connotación del *perpetuum mobile* de esta danza de la muerte”; nota 10, p. 223 (el subrayado es mío); aunque a mi modo de ver no se trata de movimiento o, por lo menos no se puede decir esto sin una mayor elaboración, que implicaría la comparación de “Clamor” con “Danza” —por las gitanas con sus coronas y la premonición de muerte que llevan—, lo que me parece acertado en la nota es la concepción de un canto constante que se va expandiendo en el tiempo, de una expresión incesante y siempre presente.

propios de su configuración actancial, y de forjar con base en matizaciones de identidad una presencia que no obedece a valores estructurales, sino a necesidades estéticas de la obra y a la potencialidad ética de los personajes en relación con su mundo circundante: ambos elementos dependientes, por supuesto, de la actitud del autor frente a su realidad material y temática.

VII. “Dos muchachas”

“La Lola” y “Amparo” forman dentro del *Poema...* el núcleo más obviamente interdependiente, basado en el código cultural de la mujer y del amor en ambientes semirrurales, como el que instala la totalidad del libro de Lorca. El primer poema plantea un tiempo presente en expectación y transcurso. El espacio se configura desde el inicio y se va matizando por medio de las actividades que en él se llevan a cabo. El artículo definido de Lola, además de conllevar la reminiscencia de cierta oralidad, singulariza el personaje de la mujer, como también lo hacen su descripción, ocupación y discurso propio. Los actos implicados en la sucesión de imágenes, el deslizamiento del personaje a la naturaleza, la conclusividad sugerente del final y la descriptividad de lo referente a la labor de la Lola, crean un ambiente de acontecimiento continuo si se deja de lado la irrupción de los dísticos exclamativos: “¡Ay, amor./ bajo el naranjo en flor!”. Esta estrofa resonante contrasta con el resto del poema con base en su particularidad formal. La rima consonante y la irregularidad métrica construyen la base de ruptura. La diferencia formal se intensifica por la discursividad directa de la exclamación que personaliza su fuente de enunciación.

El poema presenta una temporalidad literal paradójica: empieza en presente: “Bajo el naranjo lava” (v. 1). El artículo definido de “naranjo”, el detallismo sobre la actividad de lavar cierto tipo de ropa, junto con el color de los ojos de la mujer implican una visualización particular; pero lo visual no ordena sólo el campo previsible, se extiende al sonido y éste adquiere color. La cercanía del punto de vista y la focalización de la Lola se transforman en la cuarteta de los versos 7 a 10: ahora se enfoca en el paisaje lindante y el tiempo retrocede hacia un pretérito subsistente y no determinado.

Entre las dos cuartetas surge el dístico. Considero que para entender la transición del presente al pasado y la irrupción del discurso directo se debe adjudicar éste al personaje femenino: así el pasado de la segunda cuarteta se entiende como una reflexión sobre la simultaneidad de lo que Lola canta y lo que en el paisaje circundante pasa. La acequia es el lugar de la acción de lavar, acción individualizada y suscrita a la inserción del ambiente en la enunciación del personaje, inserción homóloga al suceso presenciado

en los versos 1 a 3: la equivalencia semántica se produce por los valores formales uniformes del canto del gorrión (v. 10) y la voz de Lola. La huella del distico sobre lo sucesivo es el punto en el que entroncan los dos discursos: sin embargo, una vez pasada la circunstancia espaciotemporal por el crisol discursivo de Lola, en la escena no puede más que seguir resonando su canto color violeta y la sensualidad de su aseveración, pragmáticamente inconexa con respecto a su labor. El valor de placidez ostentado en la escena no se instituye ni por el ambiente campestre ni mucho menos por la actividad en desarrollo. La soledad del personaje y su configuración a partir de ojos y voz potencian la derivación del arquetipo de la lavandera desde la particularidad del punto de vista y del canto amoroso.

Al repetirse por primera vez el distico en los versos 11 y 12, la intervención de la naturaleza en la secuencia anterior matiza su semántica. Hasta aquí la rima ha asociado “algodón”, “voz”, “sol” y “gorrión”. Los campos semánticos cruzados —algodón/sol, gorrión/voz— aluden a vista y a sonido; elementos que han caracterizado a la mujer y que pasan a formar parte de la naturaleza. Entre la abundancia del sol y el espacio limitado de la acequia se despliega la misma desproporción que entre el diminutivo de “olivarito” (v. 9) y la potencia del canto del gorrión —cuya morfología invoca un falso aumentativo. El *beatus ille* de la escenografía crece a partir de la voz natural del pájaro. Entre el animal y Lola se abre el sentimiento común, la articulación idéntica: así, los versos 11 y 12 adquieren el tono coral de una expresión unívoca. La simultaneidad se constituye en retrospectiva y, a pesar de que el discurso del personaje y el del pájaro se empalman en sonoridad y temporalidad, son contiguos espacialmente, guardan en su particularidad algo de la armonía de un diálogo oculto, cuyos parlamentos son discernibles sólo a partir de su asociación con la fuente de enunciación.

La estructura alterna entre cuartetas y disticos se rompe después del verso duodécimo. En los versos 13 a 15, el tiempo es futuro y en él se incrusta la premonición, la espera, y la adivinanza del porvenir. La extensión temporal se basa en la acción que la Lola llevará a cabo. En “Luego cuando la Lola/ gaste todo el jabón” hay un cambio implícito del panorama: el agotamiento del jabón impone transcurso de tiempo y, por lo

tanto, transformación de los rasgos que hasta aquí se desarrollaban en simultaneidad entre ser humano y naturaleza. El fin de la labor y la disociación entre mundo natural y actividad humana impulsa la aparición de los torerillos. Tanto la presencia del personaje femenino como la del pájaro pasan a segundo plano. La visión se concentra en el tiempo que deberá pasar y en la aparición de otro personaje en escena. La segunda repetición del estribillo (v. 16-17) viene tras introducidos los torerillos. La relación entre el personaje femenino y el colectivo masculino no es evidente, quizás el fin de la labor de Lola no implica su permanencia espacial en el lugar de destino de los muchachos. En todo caso, la soledad de Lola y del gorrión al enunciar los dísticos asientan un precedente de amor no compartido, sino evocado.

En este poema hay cuatro sujetos de enunciación: uno que tiene como tarea transmitir la escena actuada por los otros tres, quienes articulan los dísticos en forma de resonancia, pero también de palimpsesto. “¡Ay, amor./ bajo el naranjo en flor” en la voz violeta de Lola se oye como queja o invocación, y corresponde al canto arquetípico que configura a la lavandera; en la voz del pájaro se oye como una reacción natural hacia una naturaleza idílica en flor; y, en la boca de los torerillos, como un anuncio del porvenir.

El personaje femenino del siguiente poema está configurado también por la soledad, la labor arquetípica del bordar y la relación de espectadora de la naturaleza; pero en el caso de “Amparo”, la espacialidad se forma a partir del contraste entre interiores y exteriores y la temporalidad adquiere el valor de una repetición en el presente. El poema tiene dos vertientes discursivas claras: una descriptiva, enfocada en Amparo, y otra de declaración amorosa, dirigida a ella. Así, quien enuncia en exclamación los versos 1 a 3, repetidos en 14 a 16, encierra entre estas dos estrofas una visión cuyo motor es una existencia ajena, encerrada, lejana, autónoma. Lo que se sabe de la mujer es una efigie apreciada en tanto vista por alguien. Por lo menos, esto pasa en los primeros tres versos. La soledad de Amparo puede ser pragmática, pero también depende de una apreciación hecha desde el punto de vista discursivo. Los versos parentéticos, referidos al “blanco” pueden ser adjudicados tanto al color del vestido como al de la casa. En sí, entre la mujer y el inmueble hay una relación de pertenencia exclusiva y antitética al mundo exterior del

patio o de la naturaleza abierta. La casa es de por sí un ecuador, un espacio que divide claramente la voz discursiva, que aun cuando está en contacto con el mundo de Amparo, se encuentra separa de la interioridad solitaria de esta figura. El conocimiento que la fuente de enunciación tiene sobre la interioridad de la protagonista habla también de una línea divisoria entre la actuación de Amparo y la intuición de sus actos por quien enuncia: todo lo que Amparo hace en la primera cuarteta se podría encontrar en la franja limitrofe de una causa pragmática —sonido de surtidores, canto del canario— que comparten dos espectadores de la misma escena. Es, pues, la enajenación y apropiación de un mundo externo lo que une y a la vez separa la fuente de enunciación del personaje femenino.

En la segunda cuarteta, se repite el elemento de la exterioridad, pero esta vez se añade la actividad creativa de la mujer. Como signo de autorreferencialidad de la escritura del poema, lo que borda Amparo son “letras” (v. 14). Entre este verso y la exclamación final del poema se extiende un puente comunicante. Amparo ejerce cierto tipo de escritura, que si bien hace pensar en la expresión genuina, queda en el silencio, y es la huella de su carencia de voz actualizada, abierta a la recepción. Por su parte, a pesar de la enunciación del amor en los últimos versos, quien se declara no lo hace frente al objeto de su deseo, sino sobre el papel, hacia un receptor imposible, marcado por el discurso frustrado. El poema se sostiene sobre este ecuador que separa lo adentro de lo afuera, la expresión de la recepción, la voz del silencio, la imagen del tacto, la contemplación amorosa del espacio intransitable del otro, el amor de la frustración.⁴⁴²

⁴⁴² Sobre la relación antitética entre las dos figuras femeninas y la configuración intratextual de Lola por medio de otros poemas del libro en los que aparece como personaje central, véase el excelente análisis de C. B. Morris, *op. cit.*, pp. 216-223.

VIII: “Viñetas flamencas”

Se trata de una serie de seis poemas de correspondencia semántica con su título: imágenes actuadas que transcurren en ambientes genéricamente propios del cante jondo, personajes y lugares, actos estéticos estilizados líricamente, elementos de una tradición transformada de acuerdo con las demandas de la creación culta de Lorca. En “Retrato de Silverio Franconetti” (232-234), el título de la sección trasciende en el texto como elemento que configura tanto a los personajes que llega a delimitar espacios propios y ajenos en contacto e interacción:

Entre italiano
y flamenco.

.....
La densa miel de Italia
con el limón nuestro.

.....
Los viejos
dicen [...]

(vv. 1-2, 5-6 y 10-11).

El punto de vista de la enunciación se sitúa en lo “flamenco” y en el ahora. La visión retrospectiva es de admiración por el cantaor, pero también de reivindicación de lo propio. En varias ocasiones se ha visto que la comunidad funciona en el *Poema...* como coro, fuente de una sabiduría ancestral, espectadora de actos cuyo contenido recibe y elabora. En el caso del primer poema de esta serie, la comunidad aparece como un fondo activo sobre el que se proyecta el cantaor como una fuerza de expresión a partir de la que el pasado, el presente y el futuro de la tradición se comunican.

Silverio Franconetti se presenta a partir de dos calificativos: “italiano”, que marca un origen étnico; y “flamenco”, que remite al título de la serie. Esta última palabra se debate entre su sentido de gentilicio y el matiz dado por el contexto específico, ya que se une con el gentilicio que la antecede por la conjunción “y”, mientras crea una ruptura en la inercia de lo que se esperaría como un segundo lugar de origen del personaje. Así “italiano” y “flamenco” permean semánticamente uno al otro, una vez que su sentido literal se ha sacudido por el contexto poético. Los versos que siguen “¿cómo cantaría/aquel Silverio?” (vv. 3-4) son uno de los dos elementos que refuncionalizan parcialmente

la literalidad de los calificativos y abren el sentido hacia la particular existencia de Silverio Franconetti, es decir, hacia la resemantización de sus orígenes, que lo convierte en ejemplar de una expresión estética. El segundo elemento que explica la importancia de los calificativos se hace patente en los versos 5 y 6. En el quinto verso, lo que de origen “italiano” puede tener Silverio Franconetti es la “miel”, la dulzura del canto; y en el sexto, “flamenco” se sustituye por “limón nuestro”, realzando este elemento caracterizador, opuesto a miel y reforzando así la complementariedad de los contrarios y la definición recíproca. Así se forja la memoria del cantaor, para el sujeto discursivo, ubicado en el contexto del cante jondo (flamenco) —Andalucía, ambiente gitano, comunidad tradicional de *performance*, momento activo de la memoria compartida—, y, desde allí se reconstruyen la fama y la permanencia del personaje en el recuerdo de un nuevo género artístico.

Inicialmente, el retrato se construye sobre el eje de la sonoridad. El canto de Silverio (vv. 3-4) se transforma en “el hondo llanto/ del siguiroyero” (vv. 7-8) e inmediatamente después en “grito” terrible (v. 9), cuya circunstancia temporal —“fue”— adjudica al sustantivo la singularidad del acto único acabado ya en el tiempo. Las referencias presentan una intensificación escalonada, como pasa con el conocimiento de quien se pregunta al principio del poema: “¿cómo cantaría/ aquel Silverio?”. Entre los versos 5 y 9 parece haber dos respuestas a la pregunta, formuladas desde dos perspectivas cognitivas distintas, pero orientadas hacia la misma apreciación del cantaor: quienes emiten estos versos conocieron cómo cantaba. Distinta es la situación a partir del verso 10: “Los viejos/ dicen que [...]”. Un discurso referido produce dos cambios, primero, en la fuente de enunciación, ahora obviamente testigo del testimonio de los que oyeron cantar a Franconetti, y segundo, en el eje sobre el que se desarrolla la semiótica del poema: frente al sonido ahora se acude a la memoria sensitiva y visual de los que presenciaron el “hondo llanto del siguiroyero”. La impresión acústica se interioriza en personas y objetos:

[...] se erizaban
los cabellos,
y se abría el azogue
de los espejos

(vv. 11-13).

y provoca en ellos efectos sensibles, aunque de cariz sobrenatural y matizados por el carácter terrible del “grito”, que, aunque no aparece como sujeto sintáctico de los versos específicos, se queda en la memoria del poema y se retoma en el verso 15. El grito tiene trascendencia en el ambiente en el que se oye: sin embargo, frente a la impresión que causa la consecuencia del efecto sonoro, se despliega la suavidad con la que se pasa de tono a tono: “Pasaba por los tonos/ sin romperlos” (vv. 15-16); aquí se recurre de nuevo a la complementariedad de los contrarios.

Terminando de trazar las características del retrato, el discurso parece emanar de una fuente nueva que evalúa todo lo anterior:

Y fue un creador
y un jardinero.
Un creador de glorietas
para el silencio

(vv. 17-20).

Considerando que la combinación interna de los elementos caracterizadores se puede concebir antitética en lo que va del poema, entre “creador” y “jardinero” se advierte una yuxtaposición en cuanto al rango de importancia: el creador hace nacer de la nada, el jardinero cuida; el primero reviste la gloria de lo nuevo, el segundo el honor de disponer con delicadeza e inteligencia de lo dado. Ambos conceptos se funden en los dos últimos versos en los que se retoman, también, las categorías de lo visual y lo sonoro — “glorietas”⁴⁴³ y “silencio”. Por medio del verso 19 —“creador de glorietas”—, se desliza de una cualidad ya mencionada a otra. El silencio es el destinatario final de las glorietas. Aquí se vuelve al campo semántico de lo sonoro para negarlo. El ciclo de impresiones ha cerrado: el retrato de Silverio se basa en los juegos continuos de las posibilidades de hacer que su voz se desarticule en sus particularidades: en las distintas facetas que la memoria colectiva ha guardado de ella, en los significados que se ha dado a su voz como vehículo

⁴⁴³ “Cenador de un jardín.// 2. Plazoleta, por lo común en un jardín, donde suele haber un cenador”, (Real Academia Española, *DLE*, s. v., glorietta). “[D]esde el S. XII como nombre de palacio, después se aplica a varios tipos de estancia pequeña, y en particular a glorietas o a pabellones de jardín donde se está ‘como en la gloria’”, (Joan Corominas y José A. Pascual, *op. cit.*, s. v., gloria).

de actos, generadora de consecuencias sensibles, en la sustitución del personaje por lo que en el recuerdo de la colectividad ha permanecido de él.

El final del poema encuentra la permanencia del siguiyero en la naturaleza particular del eco y en la condición de sueño de su melodía. Hay aquí una total sustitución del personaje por su característica de voz cantante, activa en la memoria e imposible en la actualidad. La presencia del eco remite al “grito” del verso nueve, y ambos al poema de la sección de la Siguiyria.⁴⁴⁴ El eco es aquí la concreción de un acto concluido, cuya repetición, trastornada en el eco⁴⁴⁵ e idealizada, pertenece ya no al individuo emisor-original, sino a esta comunidad que transmite, comparte y revive, por medio del discurso, el canto. La repetición parcial del verso 22 en el 24 con la palabra “últimos” es la resonancia discursiva, desvaneciente sonoramente, de la memoria del siguiyero transmitida por la colectividad al individuo, que, pasando por la enunciación lírica, instala a aquél en el presente del *Poema...*. La caracterización de la melodía —“Definitiva y pura”— es el logro de concreción en el poema: ni el cantaor ni la circunstancia particular de la enunciación se mezclan con ella; los valores discursivos se vierten sobre el elemento memorable de la presencia del personaje y hacen de él, no sólo una condición artística con base real, sino un signo de creación estética orientada hacia una interpretación del acto de memoria.

La figura central del primer poema corresponde al género de la siguiyria y remite intratextualmente a la primera sección del *Poema...*; por su parte, Juan Brea es en el conocimiento jondo de Lorca uno de los “que cantaron como nadie los soleares en los

⁴⁴⁴ Este poema termina: “(Las gentes de las cuevas/ asoman sus velones)”, p. 162, incluyendo en la serie de la Siguiyria la vinculación de los fenómenos sonoros con una comunidad apta para descifrar el grito expandido en la naturaleza, sensible a él, motivada en sus actos por él.

⁴⁴⁵ El eco, como fenómeno de sonoridad secundaria se ha despojado de lo terrible. Lo definitivo y puro de la melodía, en los últimos versos, se ha alejado del “dionisiaco grito degollado de la siguiyria de Silverio” (Federico García Lorca, *OC*, tomo III, p. 1098) como lo describe Lorca en relación con el duende. En el lugar del “estilo vivo”, de la “sangre”, y del “vivo acto” (*loc. cit*) del cante, en el poema se instala la memoria transmitida de la cultura. Incluida en los elementos que menciona Lorca como propios del duende, está la “viejisima cultura” (*loc. cit.*), fundamento de la invocación del duende. A lo largo del poema, con la palabra viva de los viejos, se intentó instalar momentáneamente el duende; en la conclusión se acepta que solo se puede oír el eco.

olivos de Málaga o bajo las noches marinas del Puerto”.⁴⁴⁶ Así, en el poema que lleva por título este nombre (235-236), se remite, con la jerarquía temática ya propuesta por la totalidad del texto, a la sección de la Soleá, por medio del personaje genéricamente representativo. Se procede también, como en “Retrato...”, a partir de contrastes: “cuerpo de gigante/ y voz de niña” (vv. 2-3), “pena cantando/ detrás de una sonrisa” (vv. 6-7). Este conjunto de contrarios particulariza lo que de Juan Breva se evoca: “su trino” (v. 4). La delicadeza y la inocencia frente a lo desmesurado y temible —niña/gigante— da a luz una armonía natural: el canto del pájaro.⁴⁴⁷ que se tiende cual puente semántico para la generación de una yuxtaposición de elementos más o menos en términos paralelos: el peso de la pena frente a la sutileza de la sonrisa (vv. 6-7). El “trino”, apreciado como único (v. 4), en medio de los versos que conllevan contrastes, recauda en su aseveración el resultado de los contrarios. Esta primera parte del poema, en cuanto a la ubicación temporal —a excepción del verso cuarto— evoca la figura del cantaor emergente desde la memoria. Los verbos en pasado “tenía” y “era”, con su contexto de rasgos físicos, contrastan con la unicidad del trino y su permanencia atemporal, por sublime. Es este elemento que sostiene la transición del pasado al tiempo presente, que figura en los versos de 8 a 11. Este segmento está implantado en un tiempo presente, como si la voz de Juan Breva, entrelazada con una expresión más allá de su canto —los limonares de Málaga y el

⁴⁴⁶ O. C. t. III, p. 1030.

⁴⁴⁷ Es revelador que en la conferencia sobre el Cante Jondo, Lorca mencione el ruiseñor ciego como metáfora de quien canta (*Conferencias I*, p. 69) y que en este poema recurra a los motivos de Homero (v. 12) y del “mar sin luz” (v. 14). La comunicación de los dos textos es indiscutible; sin embargo, lo que se tiene que extraer de la intratextualidad es la plasmación de generalidades de la conferencia en la individualidad lírica de Juan Breva, ya que, si en el texto prosístico, los elementos comunicantes se refieren al canto, en el poema, son las mutaciones características de su voz que crean la trascendencia del personaje en el mundo jondo. Desde esta perspectiva se puede analizar sin reparo la afirmación de Lorca sobre “la poesía niña” (*ibid.*, p. 54), referida no a los soleares sino a las siguiiriyas, no a la voz de los cantantes sino a los textos líricos de la tradición flamenca. Con esto quiero decir que los elementos constitutivos de un concepto, como el que Lorca tenía del cante jondo, nunca quedan fuera de la plasmación lírica, pero que, al entrar en el contexto de la creación poética, adquieren, junto a su valor cognitivo, una función estética que rebasa por mucho el valor de la experiencia real del conocimiento o la convicción; sobre esto véase Mijail Bajtin (Pavel Nikolaievich Medvedev), *El método formal en los estudios literarios, introducción crítica a una poética sociológica*, prólogo de Amalia Rodríguez Monroy, tr. Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza, 1994, pp. 65-68.

sabor salado que por él se recuerdan— ocupara el espacio y el sabor del mar, para lograr la permanencia. En el poema anterior se había visto cómo el sonido se sustituye por el sentido del gusto y ahora el procedimiento se repite. Las traslaciones sensibles imponen en el contexto del poema la corporeidad sensible del canto, en tanto que imagen y sabor experimentados. En los versos 8 a 11 se asocian lo agrio del limón con el sueño de Málaga —“los limonares/ de Málaga la dormida”— y el sabor del mar con el llanto del personaje. Estos elementos se retoman y transforman en los últimos cuatro versos del poema:

Como Homero canto
ciego. Su voz tenía
algo de mar sin luz
y naranja exprimida.

La ceguera del rapsoda se comunica con el sueño oscuro de Málaga, el llanto con el sabor del mar, para volver al tópico de la ceguera y la oscuridad, cobrando un valor adicional en relación con el que tenía en los versos 10 y 11, y, finalmente, el sabor implícito en los sembradíos del cítrico (v. 8), se intercambia con la “naranja exprimida”, que por la conjunción “y” se entrelaza con la experiencia de la oscuridad temible del mar. Entre elementos tan dispares como los que componen la imagen poética de Juan Breva, pasando, paulatinamente, por sus características físicas hasta llegar a la peculiaridad de su canto, el poema lo vincula con una línea de la tradición poética, un espacio geográfico, una concepción de permanencia de tipo casi natural, a pesar de su finitud y con base en la reminiscencia de su valor nominal —con esto último me refiero al verso final: “naranja exprimida”. Así, la figura del personaje se incorpora al *Poema...*, como un elemento más de lo que es el paisaje ideológico del cante jondo, según Lorca.

El segmento lírico analizado se conecta temáticamente con el cuarto poema de la serie, en el que se actualiza la voz “sin ojos” de Juan Breva, desde dos perspectivas. “La figura del ‘cantaor’ está dentro de dos grandes líneas: el arco del cielo en el exterior y el zig-zag que culebrea dentro de su alma”.⁴⁴⁸ La afirmación de Lorca en su conferencia,

⁴⁴⁸ Federico García Lorca, *OC*, tomo III, p. 1023.

sobre el primitivo canto andaluz, parece resonar en “Lamentación de la muerte” (239-240).⁴⁴⁹ Las dos líneas, que se diferencian claramente en la conferencia, están aquí superpuestas: “*Sobre el cielo negro culebrinas amarillas*” (v. 1-2 y 23-24). En la prosa, la figura del cantaor se dibuja en el interin de los límites trazados por lo interno y lo externo: en el poema, la conjunción es absoluta: límites y forma no se distinguen unos de la otra. Por medio de los dos primeros versos se crea en el poema el sujeto de enunciación visto desde un punto de vista alterno al yo, cuyo lamento se oye casi idéntico en los versos 6 a 8, 12 a 14 y 20 a 22. Del verso 3 al 22, se trata de un monólogo interior, cuyo receptor en algún momento (v. 11), lo convierte en confesión y, en otro (v. 17 y 19), en apelación directa a un auditorio más terrenal.⁴⁵⁰ Los elementos que remiten al cantaor son el título original,⁴⁵¹ y el dato biográfico de la ceguera (vv. 3-4).

En este poema, el personaje central está oscilando entre los logros de una actitud ética ante la vida y la frustración del final insignificante y elemental, plasmado en “un velón y una manta/ en el suelo”. Así las tres estrofas que ocupan los versos 3-22 presentan una estructura casi idéntica de 2 (vv. 3-4), 2 (vv. 9-10) y 4 (vv. 15-18) versos iniciales,

⁴⁴⁹ La relación que mantienen las ideas de Lorca en sus textos prosísticos sobre el cante con las plasmaciones líricas que se agrupan bajo el mismo título, ha sido tema de otra parte de la tesis. Aquí sólo quisiera añadir que considero clarificadora la dicción de la conferencia, porque la imagen realista de los dos primeros versos del poema, como estribillo en cursivas, forma una parte más o menos autónoma que, pareciendo pertenecer a una fuente de enunciación distinta, contrasta en cuanto discurso con el resto del poema. Así, el contexto de las conferencias ayuda a ubicar la interpretación en el marco de un pensamiento ideológico fundamentado en la figura del cantaor, al que se adjudican los versos que intervienen entre la primera y la segunda aparición del estribillo. Sobre las discordancias entre conferencias y poesía, véase en especial las opiniones de Lorca respecto de las diferencias entre lo jondo y lo flamenco y compárese de éstas, por ejemplo, la alusión al trino del pájaro —parte metafórica de lo jondo y esencial diferencia entre esto y lo flamenco— y la inclusión del mismo elemento en “Juan Breva” —“Nada como su trino”— de “Viñetas flamencas”; véase *O. C.*, ..., tomo III, pp. 1004-1005 y *Poema...*, p. 235.

⁴⁵⁰ Sobre lo último, véase Paepe, nota 17, p. 240.

⁴⁵¹ Para el título, véase Paepe nota t, p. 239 y *Autógrafos*, p. 63. Guillermo Núñez de Prado comenta sobre Juan Breva: “Nadie, absolutamente nadie, sin exclusión de estilos, géneros ni personalidades, ha gozado de más popularidad, ni sumado más simpatías, ni obtenido más éxitos que este artista; nadie tampoco ha provocado menos el fruto material de esos éxitos, ni ha sido más generoso, ni más enamorado del arte, ni más desgraciado en el descenso de su vida, ni ha podido burlarse con más justicia que él de las veleidades de la fortuna y de la inseguridad de los triunfos artísticos”. El descenso de la vida de Juan Breva, al que se refiere el autor, trajo tanto la pobreza, como la ceguera. El cantaor inició una variante del estilo de la *malaqueña* y, muchas veces, hacia él mismo sus versos para cantarlos: (*Cantaores andaluces*, Barcelona, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, p. 48).

respectivamente, en los que se plantean los términos de la situación o propuesta vital por el personaje: sigue una exclamación en la que se manifiesta la conciencia del trayecto recorrido; finalmente, se lamenta la muerte, contrastando el presente con el futuro, pero a la vez uniéndolos, por medio de todo lo que dentro de la vida se lamenta: la vista perdida (vv. 3-4), la intención y el logro de bondad (vv. 9-10), el gozo y la sabiduría de lo pasajero (vv. 15-18).

Desde el principio del poema, la muerte es un hecho inminente: “y me voy sin ellos” (v. 4). El trayecto vital se condensa en la pérdida de la vista y en la experimentación del dolor más grande (v. 5). El destino de los buenos, alcanzado por el personaje, es, como ganancia, algo palpable: “¡Y he llegado. Dios mío!”. La sabiduría ganada, dentro del discurso de Juan Breva, se concreta en la forma proverbial de

Limoncito amarillo
limonero.
Echad los limoncitos
al viento

(vv. 15-18),

cuyo tono tradicional subraya lo elemental de su descubrimiento conceptual.

Tanto los tres puntos de reflexión como su conclusión idéntica, demuestran una carencia de preocupación o dolor trascendental. El personaje atraviesa, mentalmente, su itinerario ético y vital como un relato cuyos principio y fin se enmarcan entre el nacer y el morir, entre la fisiología y la ética de una praxis, que se recompensan durante la vida. Así la muerte, atada al suelo y a los atuendos elementales, se presenta dentro de una situación vital, con cierto valor concluyente,. Frente a esta apreciación cuyo tono es personal, el estribillo en cursivas contrasta por su imagen estampada, su posición englobadora, su espacialidad de universo y su temporalidad incierta pero repetible. Como resultado, la figura del cantaor adquiere dos maneras de ser vista, dos propuestas de volverse paradigmática: la de su propio discurso y la de su espacio de trascendencia.

Si el título del poema “Café cantante” (237-238) da la impresión de ubicar en el espacio más propio de *performance* del cante jondo, los primeros dos versos singularizan

esta impresión, dando paso a la creación de un café cantante en el que la Parrala⁴⁵² es el personaje central y el acto de su conversación único. Impresiones visuales rigen el ambiente del café: “Lámparas de cristal/ y espejos verdes”. “Este poema es una verdadera viñeta, en la acepción primera de la palabra, una estampa. Medio siglo de la historia del canto —etapa de los cafés de canto— a través de un grabado del siglo pasado”.⁴⁵³ Dentro del acontecimiento concluido que evoca la idea de una estampa, la ambientación de los primeros dos versos y la serie de verbos en presente a lo largo del poema implican un transcurrir simultáneo al discurso. Hasta el verso 6, el acontecer está presentado casi como una narración que paulatinamente se va enfocando en el personaje central, la cantaora. A diferencia de Silverio Franconetti y Juan Breva, la Parrala es parte de un ambiente en el cual su voz es elemento-motor de un acto en el presente: el de conversar con la muerte. Como punto central, lo anterior trasciende a la estructura narrativa del poema: movilidad de focalización, actualización de la simultaneidad, interpretación de valores discursivos no metafóricos.

Si se reconstruye la historia narrada en este poema, sería algo así: en un café cantante, iluminado por lámparas de cristal y espejismos de luz, una mujer evoca la muerte en su canto; su comunicación con ella no parece lograr un continuo, así que los intentos se multiplican y los espectadores no son ya auditorio de un canto, sino de una necesidad que se vuelve lamento reiterado. Con la repetición del llamamiento se mezclan impresiones sonoras y visuales y se multiplican los reflejos-ecos en la actividad de los espejos.

⁴⁵² Según el testimonio de Nuñez del Prado, “Dolores (la Parrala) es la *cantaora* más popular dentro de las *soleares* y la más original también”. La Parrala obligaba la *soleá* “a retorcerse de dolor como una serpiente sin cabeza, a sacudirse con las convulsiones de la carcajada como una bacante ebria, a crujir como la carne que se abre para dar paso al cuchillo, a morder como una loba, a besar como una virgen, a vibrar como el cántico de un ángel, a maldecir como la blasfemia de un demonio. No era un canto, era un alma, no era una copla, era un poema hecho de notas que parecían vivir la vida de la carne, ni ella, en tales momentos, era una artista dominando más o menos su arte, sino un verdugo que agarra entre sus dedos un corazón y lo pulveriza”, (*ibid.*, pp. 154 y 157).

⁴⁵³ Nota t, p. 237.

El trasfondo cultural del cante jondo permite, apriorísticamente, el realismo de la imagen. La muerte, como personaje, es integrado en el escenario sin ningún extrañamiento, pero a la vez genera, de manera causal, la trama y las actuaciones en un mundo momentáneamente autónomo. De valor idéntico, en tanto actrices del suceso, la Parrala y la Muerte comparten el tablado: una como fuente de enunciación, la otra como destinatario. El público se involucra tanto por la expectación del encuentro como por la actualidad espaciotemporal. Entre el espacio que ocupa éste y el que poseen los dos personajes femeninos se establecen, a) la diferencia entre luz y oscuridad (vv. 1 y 2, frente a “Sobre el tablado oscuro”, v. 3), b) la de efectos visuales y sonoros (vv. 1 y 2 frente a 4-6) y c) la de “conversación/llamado” (vv. 5 y 7-9) y “sollozos” (v. 11). Finalmente, los contrastes y las diferencias, si en el espacio implican separación, en el tiempo significan simultaneidad, propuesta de todos los verbos en presente, que abarcan la imagen en una totalidad de actuación/espectáculo. Hasta el verso 11, las delimitaciones espaciotemporales operan de la manera ya expuesta. En los últimos tres versos, se juntan los fenómenos y los actos en la posibilidad reflejante de los espejos: actuación y espectáculo intercambian su fuente y destino, vista y sonido se convierten en movimiento —encerrado en los espejos (v. 12) y, por lo tanto, también visualizable, pero ya de naturaleza no actual sino de memoria y permanencia espaciotemporal—, los personajes pierden su predominio escénico, el cual se transfiere y se convierte en imagen ambulante entre los reflejos, y, por último, el espectáculo se refrena en el tiempo y permanece en el espacio, como estampa en “Largas colas de seda/ se mueven” (vv. 13-14).⁴⁵⁴ La evolución que se imprime en los versos finales oscila entre la literalidad de lo expresado y la conclusión del poema: memoria discursiva y memoria de los espejos embonan en la doble recepción del poema: la interna, de “Las gentes/ [que] aspiran los sollozos” (vv. 10-11) y la externa de lectura.

“Paisaje” (156-157), primer poema en la sección de la Sigüiriya, termina:

Una bandada
de pájaros cautivos.

⁴⁵⁴ El sujeto del verbo y su calificativo tensionan la semántica del acto que se lleva a cabo.

que mueven sus larguissimas
colas en lo sombrío

(vv. 15-18).

En este poema, el tiempo verbal, al igual que en "Café cantante", es el presente: el movimiento es axial y se construye con base en una estructura tripartita de aposiciones semánticas a los versos iniciales:⁴⁵⁵

El campo
de olivos
se abre y se cierra
como un abanico

(vv. 1-4).

Ambos poemas se crean a partir del contraste entre luz y oscuridad: en ambos se está debatiendo entre un intento y su frustración (estatismo y movilidad de "Paisaje", impresos en el movimiento contenido de olivos, junco, sombra y pájaros cautivos: intento de llamado y fracaso, movimiento encerrado en los reflejos en "Café cantante"); en los dos, aunque de manera distinta, existe la alusión a algo inminente (todo lo que está por venir en la serie de la Siguiriya, para "Paisaje"; la aparición de la Muerte, para "Café cantante"), en ambos, pero de manera inversa, se desplaza entre lo animado y lo inanimado (del campo de los olivos a los pájaros en el primero, de la conversación viva a su memoria en los espejos, en el segundo).

Las aposiciones semánticas de "Paisaje" ayudan a pensar en un movimiento discursivo paralelo en "Café cantante". El ambiente de éste, basado en contrastes de luz/oscuridad, cante/género alterado, expresión/cancelación, actividad/reflejo inactivo, continuidad espaciotemporal/fin remiten a la realidad contradictoria entre el título de la serie y el objeto artístico —alusión plástica/concreción discursiva—, entre la naturaleza estática de la estampa y la progresión y repetitividad temporal de la enunciación, entre la multiplicidad de acepciones de un café cantante y la del "Café cantante".

De las diferentes acepciones de la palabra que encabeza el poema entre las páginas 241 y 242, prefiero la de 'conjuro' como frase que se repite para exorcizar,⁴⁵⁶ y esto por

⁴⁵⁵ Me refiero a los versos 9-10, 11, 15-18, respectivamente; véase el análisis del poema en las páginas correspondientes.

⁴⁵⁶ Real Academia española, *DLE*, s. v. conjuro.

dos razones, relacionadas ambas con la escritura original del poema. “Conjuro” llevaba originalmente el título de “Signo”, y además, formaba parte de una sección llamada “Maleficio”.⁴⁵⁷ El poema se construye a partir de dos ejes accionales: uno constituido por la visión cinematográfica sobre los movimientos de la mano y otro que produce la segmentación del primero, devolviendo el punto de vista sobre el título y dando sentido de conjunto resemantizado al acontecimiento de la mano.

La mano es un elemento autónomo que lucha contra la luz. Por los calificativos “crispada” y “doliente”, la comparación de la mano con la Medusa y la traslación de cualidades del ojo al candil, se hacen patentes el ambiente de tensión y la simpatía del punto de vista discursivo por la luz minúscula que emana del candil. El tiempo presente intensifica la actualización de los sentimientos esbozados en los calificativos. La oscuridad parece recaer, como algo inminente, a quien ve la escena. Así la situación, “As de bastos/ Tijeras en cruz” retoma el título en un intento de exorcizar la acción de la mano. Tanto discursivamente, como en cuanto símbolos de los naipes, los dos elementos se vuelven signos de actitud, letanía de pasión. La ausencia de verbos en esta parte del poema actualiza una dicción sistemática en cuanto parte de un presente —o de un presentimiento— que se desea evitar. En la segunda quarteta la ausencia de la luz transforma la mano en “topo” (v. 9) y su recuerdo en mariposa. Aquí los papeles se han intercambiado: la mano recibe la fuerza de la luz extinguida. El incienso (v. 8) intensifica el ambiente ritual que se ha anunciado por la obstinación hierática de la mano, el título y la incomprensión pragmática de los versos 5 y 6. Así el conjuro (vv. 11-12) se repite demostrando que no era sólo la oscuridad lo que producía el miedo de quien habla y que la posibilidad del maleficio sigue activa todavía. Al suprimirse el sujeto del verbo “tiene” (v. 8), el poema manifiesta basarse en su memoria sintáctica y revela una continuación visual del acto, a pesar de la interrupción que implican los versos 5 y 6. Por lo mismo, la repetición de estos versos entre la segunda y tercera quarteta parecen más eco que discurso actual.

⁴⁵⁷ Véase *Autógrafos*, pp. 71-77.

Aprieta un corazón
invisible. ¿la veis?
Un corazón
reflejado en el viento (vv. 13-16).

A raíz de estos versos, todo lo que podía haber de humano en este poema se ve desmembrado ante la aparición unívoca de elementos inconexos: mano, candil-ojo, corazón. Si estos “sujetos/objetos” de actos no se devuelven a una simbología antropocéntrica con tendencia de interpretaciones globalizantes, y, en vez de esto se dejan constituir por su valor literal, tanto en la imagen fragmentada como en el desarrollo de franjas comunicantes, que cumplen funciones progresivas en cuanto actos en devenir, se puede observar el procedimiento de conceptualizaciones de emociones y experiencias vividas que se había comentado respecto de *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso. Las diversas transformaciones que han sufrido los principales vehículos u objetos de actos —y en este sentido, considero que la no mención de la mano en la segunda y tercera cuarteta, transforma a aquélla en memoria de la mano, cosa distinta de la definida en el primer verso del poema como crispada— convierten su continuidad en cuestión conceptual. En esta medida, no importa la metáfora restituida del topo-mariposa-mano.⁴⁵⁸ lo significativo es que se posibilite al agente del acto final a llevarlo a cabo, y esto se logra a partir de semantizarlo homogéneamente como actante malévolos. A esto obedece también el eco del conjuro.

Creo que el momento más tenso del poema se encuentra en la pregunta del verso 14, porque implica una comunidad sensible que presencia el acto de la extinción de la llama y también la del corazón, invisible ya. Por su llamativa ausencia explícita, la mano ocupa los versos “Aprieta un corazón/ invisible, ¿la veis?”. y el adjetivo de “corazón” contrasta enfáticamente con la omnipresente mano: el corazón se vuelve invisible en el abrazo potente de la mano que los presentes están incitados a ver. Sólo queda el reflejo del corazón que lleva semánticamente a los versos 8 y 9 del siguiente poema. Tiempo, espacio, actores y suceso se crean matizados por la carga de empatía que hay entre quien

⁴⁵⁸ Paepe, notas 9 y 10, p. 242.

enuncia y la escena global, y esto se transfiere a un auditorio implícito en la pregunta del verso 14.

El título, “Memento” (243), significa “[c]ada una de las dos partes del canon de la misa, en que se hace conmemoración de los fieles vivos y de los difuntos”. Entre las repeticiones del poema destaca la diversidad de los lugares en los que se desea ser enterrado, que no obstante parece disiparse por el efecto de la rima asonantada que une “arena” (v. 3), “hierbabuena” (v. 6) y “veleta” (v. 9) —las tres riman también con “muera”, elemento que hace interdependientes el lugar y la situación en la que será o estará. Así, el valor de las tres palabras aparece intercambiable. Quien enuncia apela desde el principio a un auditorio con el que lo une una geografía posible y el poema, con su seguridad mortuoria, es la prueba del espacio: el muerto será constitutivo, por la proximidad de la arena, del mar; por los naranjos y la hierbabuena, del campo. La imagen de la veleta remite a la conferencia de Lorca sobre el cante jondo: “Los verdaderos poemas del cante jondo no son de nadie, están en sustancia, sobre una veleta ideal que cambia de dirección con el aire del Tiempo”.⁴⁵⁹ Junto a esto, la presencia de la guitarra y el contexto del poema crean una imagen total, poblada de gente y de valores culturales. La contradicción entre el entierro y el lugar —veleta, relativa al viento— obedece a la configuración del entorno, que además de espacial, está matizado por las premisas ideológicas de un ambiente natural cargado de valores culturales. La inmovilidad implicada en el entierro y la condición telúrica del muerto contrastan con la petición de los versos 8 y 9. La permanencia en el movimiento de la veleta —indicio y reflejo de la presencia del viento— pertenece a la voluntad de los que están implicados como auditorio de “Memento” —ritual que por su título mantiene el concepto referente tanto a los vivos como a los muertos, pero que en tanto plasmación textual se efectúa por apelaciones directas en un tiempo presente, augurando un próximo final. En este poema se vuelve a establecer el contacto entre los vivos por morir y su entorno espaciotemporal. Guitarra,

⁴⁵⁹ OC., tomo III p. 1016. Además de este dato intratextual, se puede añadir el del primer poema de *Libros de poemas*, “Veleta”, en *ibid.*, tomo I, pp. 7-8. La relación entre el cantaor tradicional como artista-creador y el de la autorreferencialidad escritural del texto poético temprano de Lorca es evidente.

arena, naranjos, hierbabuena se vuelven elementos cargados de valores al asociarse con la veleta. No se trata sólo de la propuesta de un cuasi-epitafio o de la voluntad individual: aquí lo que se revela es el ascendente que tiene el entorno de la comunidad —formada por geografía y códigos culturales— sobre la vida, el arte —la guitarra es indicio de esto— y la muerte del individuo. Los valores ideológicos del poema remiten a una postura clara de la fuente de enunciación: el poema empieza como petición al mundo de los vivos y, al final, se establece como necesidad de un puente que extienda la presencia individual a una herencia basada en el acuerdo entre los vivos y los muertos, que dirige y, a la vez, es dirigida a la configuración de espacio, tiempo y memoria de la comunidad.

“Tres ciudades”

Dentro del mundo jondo que se crea en el *Poema...* hay figuras formadas nominalmente por evocación de una realidad circundante en relación con el texto o que nacen del uso de recursos ficcionales, refiriéndose a un ambiente cultural con el que guardan una conexión de reciprocidad definitoria. Ambos procedimientos se observan en la transferencia de las posibilidades pictóricas de la estampa —momentaneidad, perspectivismo inconexo, narración basada en una fragmentación del proceso de cambio radical y único, etc.— que se aprovechan en “Viñetas flamencas” y que tienen su origen en la sección de “Tres ciudades”, donde el nominalismo geográfico se forja a partir de la trascendencia de incidentes cuyo centro temático es la muerte y la sensualidad.

En los tres poemas de la sección se utiliza el mismo procedimiento descrito antes: un tópico de composición múltiple, que se dirige hacia la definición de un espacio, que de lo geográfico se extiende, delimitándose por lo cultural. Desde el gentilicio de su título, “Malagueña” (246-247), el primer texto alude tanto a un lugar de procedencia como al tipo de cante jondo que lleva el mismo nombre; pero también por su posición contigua, el adjetivo del título puede pensarse que acompaña “La muerte”, primer verso y nudo temático del poema. El valor de los verbos de la terceta inicial, verbos todos de movimiento progresivo en presente, se refuerza por el gradual aumento de las sílabas del primer verso al tercero: 3, 4 y 5 sílabas respectivamente. La presencia de la muerte es un motivo dentro del *Poema...*; es recurrente en lugares de congregación donde se oye cante jondo y eso se puede apreciar también en la serie “Viñetas flamencas”.⁴⁶⁰ Las cuartetas que corresponden a los versos 4 a 11 guardan analogías entre sí: en ambas se cuenta lo que se canta en la malagueña, lo que se toca en la guitarra, lo que sucede en la ciudad. La representación apela a sensaciones visuales y olfativas, introduciendo en el ambiente de lo auditivo la multiplicidad de los sentidos que por medio de él se transmiten.⁴⁶¹ La guitarra

⁴⁶⁰ Cfr. “Café cantante”, “Lamentación de la muerte”, “Conjuro” y “Memento”; las cuatro composiciones giran alrededor de la relación que se desarrolla entre una figura o momento del cante y la muerte.

⁴⁶¹ La sensación del gusto apenas asoma en la mención de la sal (v. 8), aunque por medio de la imagen se refiere mas bien a un olor a mar.

se vuelve espacio de acción y se particulariza, en tanto unidad destacable entre las de su género, por los “hondos caminos” (v. 6). Entre el verso 4 y el 6, si bien no hay un paralelismo sonoro, se desarrollan otros: métrico, lexical, sintáctico y morfológico. “caballos negros” y “caminos hondos” corren paralelo, creando una imagen en la que predomina el mundo abierto, casi natural, de colores profundos y oscuros. Por su parte, los versos 5 y 7 se relacionan semánticamente por el nexa causal entre sus sustantivos: así, la cualidad de la gente pasa a la guitarra.

La cuarteta que sigue está impregnada de olores creados con base en elementos visuales. Si se asocia “sal” (v. 8) con “marina” (v. 11), a la percepción olfativa se anexa la presencia del mar. La “[...] sangre de hembra” implica la proyección del color rojo “en los nardos [...]”, mientras el calificativo “febriles” deja un rastro de figura en excitación y, por lo tanto, en movimiento.⁴⁶² La imagen y la sensación que deja la cuarteta se actualizan por el tiempo presente del verbo “hay” y la conjunción copulativa con la que empieza la estrofa, elemento que crea la seguridad de continuación entre esta unidad y la anterior. La inmediatez de los olores implica que la voz que enuncia forma parte de lo que cuenta, aunque la forma representacional —sustitución del mar, de la hembra, de los nardos de la marina por su olor— impone el ocultamiento espaciotemporal de lo representado o, en todo caso, el traslado del foco discursivo de la lejanía visual que ocupó entre los versos 4 a 7 a la intelección de una exterioridad de la cual sólo hay rastros perceptibles, huellas que remiten a un pasado cercano, a actos y presencias que sólo se recrean por los signos que dejaron. Por lo mismo, la interpretación simbólica sin traicionar el poema, rebasa por mucho la posición de la voz de enunciación frente al mundo de “Malagueña”, introduciendo temporalidad, personajes, actos y sentidos que el poema ha soslayado, por haberse concentrado en la versión de los hechos que el sujeto lírico puede dar, no logrando borrar, sin embargo, la efervescencia que los hechos

⁴⁶² Si se desea una lectura metafórico-simbólica de los versos, entre tanática y erótica, creo que es inmejorable la de Paepe, basada en gran parte sobre una variante del verso ⁹ que ofrece otra versión del mismo poema, publicada en *Verso y prosa*; nota 9, p. 246.

preteritos han dejado en el ambiente. Esto se logra por medio de la vehemencia y la emoción no contenida, impresa en el léxico utilizado.

Entre el inicio del poema y el verso 12, el enfoque se ha desplazado tanto desde el punto de vista espacial, como desde el de las sensaciones perceptivas-motor, que constituyen la fuente de enunciación como sujeto pasivo o activo, en el mundo del poema: el movimiento progresivo —palíndromo semántico— de la muerte (vv. 1-3) se ha sustituido por el largo caminar de la gente siniestra⁴⁶³ por los caminos instrumentales (v. 4-7), para luego dar su lugar a la irrupción de los olores (v. 8-11). La última estrofa aprisiona la mirada en el movimiento oscilatorio, *ad infinitum*, de la muerte.

La muerte
entre y sale,
y sale y entra
la muerte
de la taberna

(vv. 12-16).

El tipo de desplazamiento se subraya sonora y sintácticamente. Si se supone que el verso final sea el complemento de lugar que acompaña el movimiento enunciado en “y sale y entra” (v. 14), la introducción preposicional del segmento sintáctico “de la taberna” (v. 16) no corresponde al movimiento implicado por el verbo “entra”, sino por el del verbo “sale”. Esto hace que el juego de las repeticiones constatadas en los versos 12/15 y 13/14 deje en la memoria del poema la posibilidad de prolongación *ad infinitum* de la actividad de la muerte, especificando todavía más que el título la índole constante de aquella, y el tipo de cante o de ambiente cultural en el que muerte y cante “ocurren”.

La muerte es también el tema de “Barrio de Córdoba” (248-249). Esta vez se trata de la imagen mortuoria y del lamento derivado de ella. Entre el título y el subtítulo, el poema asedia cierta realidad espacial, temporal y temática. Los diez versos del poema distribuirán estos tres elementos y les darán la particularidad cuya indefinición se anuncia en “Barrio de Córdoba” y “Tópico nocturno”. El ambiente urbano se singulariza desde el

⁴⁶³ El calificativo conlleva sentidos ya plasmados en la totalidad del libro; véase “Falseta” (v. 9 y 10, p. 219) y, a partir de esto, confróntese el ambiente sensual del presente poema con la caracterización erótica de la Petenera.

inicio: "En la casa [...]" (v. 1). Pero como si no fuera suficiente particularización la que se logra por el artículo definido, la carencia de sujeto para el verbo "se defienden" encierra un dejo de familiaridad, que vuelve a quienes se encuentran en la casa gente ya conocida, mencionada o personalizada dentro del ambiente de amenaza en el que viven.

Si los dos primeros versos enfocan la situación humana en el espacio cerrado, el tercero se dirige hacia el espacio exterior y lo que sufre la noche, menos defendible que los de la casa ante la amenaza de las estrellas: "La noche se derrumba". Catástrofe y aniquilación del tiempo nocturno intensifican el anuncio de amenaza y culminan en la muerte de la niña, reubicando el foco en interiores que de verso en verso se minimizarán hasta llegar a la "cabellera" (v. 6). Las tres imágenes siguientes, la defensa de los habitantes de la casa contra las estrellas, la noche destrozada y la rosa oculta en la cabellera implican el contraste entre oscuridad y luz, muerte y vida donde el primer miembro de los binomios ocupa espacios que desea invadir el segundo: las tinieblas de la casa temen la luz de las estrellas; la noche sucumbe ante la madrugada —la presencia de los ruiseñores alude al entronque de noche y día durante la aurora—; y la existencia vigorosa —"encarnada" (v. 5)— de la flor se pierde en la cabellera "muerta".

Los dos dísticos finales enfocan el lamento de la muerte, actualizado en tiempo presente y en espacio global por la actitud de los sujetos que lo llevan a cabo. Lo último se posibilita a raíz del conjunto que evocan los pájaros y las gentes como grupos identificados con la apertura de los exteriores y la cerrazón de la casa respectivamente. Pero, si bien los dos equipos de actores del lamento y espectadores de la muerte, pertenecen ontológica y espacialmente a distintas categorías, hay entre ellos el punto común del lamento. Este último elemento explica, por paralelismo, el adjetivo y la función de las guitarras: éstas constituyen una tercera fuente de sonoridad producida por un conjunto, cuya apertura invoca la energía salida del instrumento y unida a aquella otra, creada sobre el eje semántico de los suspiros humanos y el lamento de las aves. El tema del cante plañidero, representación del duelo de animales, objetos, gentes y el de la muerte infantil aparecen en el poema como conclusión del tópico nocturno en un barrio de

la ciudad andaluza, identificando tiempo y espacio más allá o más acá del barrio cordobés y de la noche.

Finalmente, “Baile” (250-251) remite por alusión temática a Sevilla. Los octosilabos asonantados en los versos segundo y cuarto de las cuartetas⁴⁶⁴ remiten a una construcción romancística que se avala también por el presente progresivo-narrativo del evento cuyo personaje central es La Carmen. Por el sustantivo “niñas”, es lícito suponer que quien da la orden es un adulto con cierta autoridad, y por la misma triple repetición se deduce la desobediencia de las niñas, coherente con la línea representativa continua de las cuartetas.

Si el personaje femenino es visto, al principio, desde lejos, como figura en las calles de Sevilla, la distancia que separa a quien habla de Carmen varía, inclusive dentro de los límites de la misma estrofa. La referencia a “las calles de Sevilla” (v. 2) revela la ubicuidad del punto de vista, caracterización que se hace más evidente cuando de la visualización general de Carmen se pasa a detalles como sus “cabellos blancos” (v. 3) y sus “brillantes [...] pupilas” (v. 4). Otro tipo de desplazamiento, no ya espacial sino cognoscitivo, se advierte en los rasgos del personaje en los que se enfoca la segunda cuarteta. Después de caracterizar los cabellos en el verso 3, una visión desde otro ángulo, inclusive temporal, presenta “una serpiente amarilla” alrededor de la cabeza del personaje.⁴⁶⁵ Pero lo más sorprendente en esta cuarteta es el poder de cognición que tiene la fuente discursiva en relación con lo que sueña Carmen, es decir, “con galanes de otros días” (v. 10). Lejos, cerca, al lado y dentro del personaje femenino, quien discurre sobre la realidad que se vive en las calles de Sevilla y en la cabeza de Carmen tiene un poder asombroso sobre su mundo hasta llegar, en la última cuarteta, a la clarividencia:

Las calles están desiertas
y en los fondos se adivinan,
corazones andaluces

⁴⁶⁴ La apelación “¡Niñas./ corred las cortinas!” (vv. 4 y 5, 11 y 12, 17-18), por una parte, entra dentro de la cadena rímica y, por otra, métricamente crea una división estrofica que en su conjunto cuenta ocho sílabas.

⁴⁶⁵ Sobre la serpiente y el ritmo de danza de diversos personajes femeninos véase nota 212 del presente trabajo

buscando viejas espinas

(vv. 13-16).

La danza de Carmen ha terminado: esto significa transcurrir temporal: las calles están vacías de gente, realidad que invoca otros momentos del *Poema*... en los que aparece el desierto tras el paso de un personaje femenino: “las viejas espinas” remiten el verso a los cabellos blancos de Carmen y al sueño con galanes de antaño: el ambiente de sensualidad frustrada por la vejez se pone en abismo en la evolución del discurso desde la presencia de Carmen hasta el vacío vital y la ilusión metafísica de los versos 15 y 16. La frustración final recuerda los versos de queja y resignación con los que termina la sección de la Saeta — “Madrugada” (vv. 12-14, p. 206).

Carmen baila y sueña con bailar (vv. 1 y 9): quienes anuncian esta realidad externa e interna son dueñas de la posibilidad de ver. Por esto, se podría suponer que no es la prohibición de la autoridad —“corred las cortinas”— la que hace conclusiva la trama del poema, sino la decepción y tristeza del ambiente en el que el “Baile” se vuelve deseo y memoria del deseo, para irse apagando en el dolor evocado verbalmente por los corazones andaluces, evolución afín a la gradual pérdida de materialidad y vivacidad del poema. El ambiente se debate, por una parte, entre la imagen festiva de Carmen bailando con las pupilas brillantes, y, por la otra, en una serie de matices, como el color de su pelo, la inactividad presente que suple su sueño, el final irremediable del espectáculo y sus restos patéticos, que configuran el ambiente contrariamente a las expectativas del título y de los dos primeros versos. Entonces, la reiterada advertencia de la voz que pide que se cierren las cortinas atañe, más que la sensualidad actual del baile, el ambiente decadente y triste del mismo, el dolor que en la memoria se encierra.

X. "Diálogos"

Las dos últimas unidades textuales del *Poema...* independientemente de su temática, producen desconcierto de entrada por su configuración genérica.⁴⁶⁶ La forma propone, por su discursividad dialógica y acotaciones, la norma del drama, sin excluir la lírica, ya que ésta aparece en diversos momentos intrínsecos de la prosa dialogada, y sin excluirse de ella, por la razón de pertenecer a un libro titulado *Poema del cante jondo*. En este trabajo no me interesa entrar en el debate de las categorías estancas o comunicantes de los géneros: en todo caso, no hace falta más que el respaldo de la misma opción escritural de Lorca, siempre oscilante entre ambos géneros, y no me refiero sólo a que fue autor tanto de poesía como de teatro, sino al hecho de que la lírica forma parte del discurso teatral en varias de sus obras dramáticas.

Lo que caracteriza los textos finales del *Poema...* es la fragmentación. Este elemento implica un desarrollo mínimo de los caracteres, una trama casi fotográfica, es decir, estática o, en todo caso, una trama cuyo movimiento expresivo, tanto escénico como discursivo, alude más al teatro de títeres —en el que la expresividad del gesto se mecaniza o automatiza, para que el peso de la comunicación recaiga sobre el discurso y su articulación— o a una obra tan particular como *Don Perlimplín...*, que al teatro destinado a la representación clásica. Como forma discursiva el diálogo se caracteriza porque:

Debe ser *verosímil*, y para ello debe concordar con el carácter del personaje [...] El diálogo es el discurso *imitado*, el estilo de la *presentación* o "representación escénica", que ofrece un "máximo de información" mediante un "mínimo de informante" y produce la ilusión que *muestra* hechos [...] ofrece la máxima ilusión de *mimesis* [...] Tanto el diálogo como el dialogismo, el soliloquio o el monólogo interior, son variantes de la *sermocinatio* y de la *ctopeya* latina, discurso ficcional que ofrece todas estas

⁴⁶⁶ Además de estos diálogos, Lorca escribió otros seis textos bajo el mismo título genérico: "El paseo de Buster Keaton", "La doncella, el marinero y el estudiante", "Quimera", "Diálogo mudo de los Cartujos" —por cierto, fechado el 9 de julio de 1925, misma fecha que tiene el "Diálogo del Amargo"—, "Diálogo de los dos caracoles", y "Diálogo con Luis Buñuel", *O. C.*, tomo II, pp. 276-304. Se trata de obras mucho más cortas que sus correspondientes del *Poema...*, a excepción de "Quimera"; parecen estampas o fragmentos casi momentáneos en los que una idea más o menos clara se desarrolla a partir de funciones alegóricas de los personajes o por la arbitrariedad de una trama basada en la obstinación del pensamiento que circula entre los actores. El microgénero colinda con el teatro del absurdo y con el teatro-pánico de Fernando Arrabal.

posibilidades y sirve para caracterizar al orador, al narrador y a los personajes ya no solo por sus *actos*, sino por sus pensamientos y sus dichos.⁴⁶⁷

En el caso específico de los diálogos de Lorca recogidos en el *Poema...* hay varios elementos de la definición que resultan parcial o totalmente problemáticos, aunque se tiene que tomar en cuenta que la cita no define genéricamente el modelo específico de escritura sino el fenómeno representacional en general. No obstante, examinando las condiciones normativas del diálogo arriba expuestas, en relación con los textos en cuestión se pueden observar los siguientes elementos disonantes. El primero concierne el valor de verosimilitud de los personajes. En los diálogos de Lorca, a raíz de la fragmentación, los únicos elementos que se tienen para juzgar la viabilidad del concepto son los parlamentos delimitados espaciotemporalmente por el texto conclusivo. Es decir, el “Teniente coronel”, el “Sargento” y el “Gitano” no pueden ser examinados más que en relación con su actuación dentro de la escena única. De esta manera, la muerte del primero, tras el diálogo que sostiene con el tercero no puede más que ser apriorísticamente verosímil. Esto guía el argumento hacia una posibilidad dual: o dentro del texto se establecen las bases sobre las que se debe juzgar si existe verosimilitud en el hecho, a partir de la caracterización discursiva de los personajes, o la constitución textual permite cualquier arbitrariedad argumental, y esto último se basa en la configuración particular de personajes cuyo discurso sólo avala una faceta suya elemental y próxima a una función básica.

Desde el principio el Teniente coronel se autodefine como tal: la ratificación del Sargento obedece a una escala jerárquica de autoridad militar, como manifiestan los monosílabos serviles y automatizados del interlocutor subordinado. La presentación del militar, si al principio parece una simple introducción regida por la inmediatez del efecto cognoscitivo que quiere lograr, adquiere un tono de obstinación casi infantil al llegar, después de insignias —no realistas— y señas circunstanciales, a “Yo soy el teniente. Yo soy el teniente. Yo soy el teniente coronel de la Guardia civil” (p. 265, línea 19 y 20). No obstante la vehemencia de la afirmación, la cual no deja ninguna duda sobre quién es el

⁴⁶⁷ Helena Beristain, *op. cit.*, s. v. “diálogo”

personaje, el discurso y la actitud encierran una contradicción fincada en la identidad de quién habla y en cómo habla. Así la veracidad del Teniente coronel se vuelve problemática y se ponen las bases para la construcción de un personaje que en su coherencia conductista podrá poner en juego el prototipo militar resemantizando actitudes y discurso a partir de la creación verosímil de un oficial, a la vez extraño e infantil.

Con la primera didascalia explícita se plasma en el texto la presencia de una voz directriz, cuyo tono introduce un discurso icónico y metafórico: *“Romeo y Julieta, celeste, blanco y oro, se abrazan sobre el jardín de tabaco de la caja de puros. El militar acaricia el cañón de su fusil lleno de sombra submarina”* (lín. 21-23), se lee entre paréntesis. En la caja de tabaco se mezclan colores y figuras en una representación en la que el acto y la presencia real pertenecen tanto a los personajes literarios e icónicos como a los colores que los vuelven retrato pictórico. La ternura del abrazo pasa al acto de la caricia, como también se comunica con ella la alusión cromática y la identificación visual que se ha seguido para instaurar la imagen de Romeo y Julieta en la escena: el cañón del fusil es un elemento óptico de valor cromático: azul oscuro contiguo a negro. La contigüidad sintáctica y la contaminación semántica del abrazo plástico a la caricia práctica hacen que la última se despoje de cierto sentido amenazante, que podría tener cualquier actitud parecida en un militar, elemento reforzado por la presentación cromática que, a pesar de aludir a la oscuridad por medio de la metonimia, mantiene la recepción en vilo entre la imagen de la “sombra submarina”, la sonoridad aliterada y la semántica literalmente amenazante. Para la representación del resto de los elementos que forman parte de la escena —elaboración de cierta escenografía de objetos presentes más que de fondo— se implican colores, alusiones a espacios abiertos frente a cerrados, y a actividades cuya conexión no parece causal por el momento respecto de lo que se efectúa en el escenario. El enfoque en la caja de tabaco y en la caricia implica la ausencia de otro tipo de acto en escena. La acotación guía los ojos del lector-espectador hacia detalles de la totalidad del cuadro. Sin embargo, si se supone representable el diálogo, este detalle tiene más cercanía a prácticas cinematográficas que teatrales. Por otra parte, se podría tratar de una

caracterización indirecta del personaje, que implicaría para el espectador un distanciamiento irónico con respecto a aquél.

El silencio que implica la acotación crea un vacío de acción en el escenario y prepara la atención para la extrañeza que tanto el espectador como el Teniente coronel sentirán con la irrupción del cuasi-romance que sigue, y cuya fuente está fuera de su campo visual. Los espacios geográficos implicados en los versos enmarcan un ambiente cultural que junto con la forma poética empiezan a poblar de valores socioculturales lo que por lo pronto está fuera de escena. Si el teniente coronel de la Guardia Civil dio ciertas claves sociohistóricas dentro de un contexto de organización militar, la dicción romancística ubica al lector en otro ambiente, anunciando, socorrida por la condición espacial alterna de “afuera-adentro” que forman las presencias del gitano y del Teniente coronel respectivamente, las diferencias que marcarán a los dos personajes a lo largo del “Diálogo...”. El cambio de género discursivo, el matiz popular de las repeticiones en el poema, el contenido juguetón de los dos últimos versos de la primera estrofa —la oposición del acto personificado de Cazorla y Benamejí—, el tono infantil del segundo verso de ambas estrofas —“del tiempo de la aceituna” (lín. 26), y “Un gallo canta en la luna” (lín. 30)—, la apelación abrupta al alcalde y la alusión a sus niñas (lín. 31),⁴⁶⁸ las aliteraciones de la “l” y la “n”, y la incógnita relación entre lo que el romance dice y lo que se escenifica son los elementos que justifican el extrañamiento que resuena en la pregunta del militar: “¿Qué pasa?” (lín. 34).

El significado de la pregunta se semantiza de manera rara por la respuesta que da el sargento: “Un gitano” (lín. 36), creando, así, un antecedente semántico claro de la rara respuesta definidora que el propio gitano dará de sí mismo. Cuando el Teniente coronel le pregunta: “¿Y qué es un gitano?”, el gitano contesta: “Cualquier cosa” (lín. 48-50). La palabra “gitano” se repite varias veces durante el primer interrogatorio del militar; su semántica se vuelve ancha al responder a “cualquier cosa”, pero a la vez se instaura con la

⁴⁶⁸ Esta referencia tanto valdría para las hijas del alcalde como para las pupilas de sus ojos, y, en el caso de la segunda posibilidad interpretativa, aumentaría el valor absurdo de los versos, subrayando por sobre la semántica la fuerza sonora alusiva.

particularidad del nombre propio. Así, es cómo el vocablo se vacía de su sentido, para volverse indefinida y semánticamente oscilante, recalando sobre la identidad nebulosa del personaje, que se construye en el transcurso del diálogo, reafirmada por la aparentemente incierta ubicación —y pertenencia— espacial anunciada por el gitano cuando es interrogado:

TENIENTE CORONEL: ¿Dónde estabas?

GITANO: En la puente de los ríos.

TENIENTE CORONEL: ¿Pero de qué ríos?

GITANO: De todos los ríos" (lín. 61-68).

Paralelamente a este intercambio de parlamentos se debe examinar el valor genéricamente representacional del diálogo y, por lo mismo, en las implicaciones espectaculares del texto dramático. Si el texto dramático no logra concretar el personaje en cuanto individualidad completa, como se esperaría en un texto teatral común, el texto espectacular, la imagen viva y actante del Gitano, plasma una serie de elementos que deberán concordar con la caracterización basada en los parlamentos. El contrasentido obvio de definición indefinida del Gitano —indefinición genérica, anonimato, ubicuidad espacial— aumenta en cada uno de los parlamentos que éste articula. De preguntas a respuestas, el valor del lenguaje oscila entre distintos niveles de literalidad y metaforicidad. Por ejemplo, cuando "gitano" contesta a la pregunta "¿qué pasa?", el verbo, emitido como sinónimo de "suceder", cambia por la sintaxis de la respuesta su valor semántico, aludiendo al acto motriz del paso: en el caso de "gitano", el vocablo vale, por un lado, como definición racial y, por el otro, como nombre propio del personaje, mientras "¿Y qué hacías allí?" (lín. 70) provoca la repetición implícita del verbo en la respuesta del gitano: "Una torre de canela" (lín. 72). Es esta tensión del lenguaje lo que provoca la exasperación del Teniente, quien llama al Sargento a su socorro (lín. 74), aunque no explícitamente. El militar superior no se acomoda lingüísticamente en las variantes literales e idiomáticas que surgen de su propia dicción mediante las respuestas del gitano.

Entre el Teniente coronel y su antagonista hay un problema de incomunicación. El intercambio dialógico entre ambos demuestra que cada uno de ellos adjudica al lenguaje valores semánticos distintos. Lo que se pondera en el discurso del militar es el valor metafórico de los *clichés*: es decir, el estereotipo detrás de la metáfora —vélgase el oxímoron. Lo que el discurso del Gitano reivindica es la llaneza semántica de la dicción que busca tras la metáfora congelada el sentido inmediato de las palabras, devolviéndoles una posibilidad expresiva, congelada por el uso irreflexivo. Esta reacción del Gitano arrincona y desespera al Teniente.

Desde “He inventado unas alas para volar, y vuelo./ Azufre y rosa en mis labios” (lín. 78-79) la brecha de entendimiento entre los dos personajes principales parece abrirse todavía más: esto provoca la desesperación gradual hasta la muerte del Teniente y el castigo sufrido por el Gitano en manos de la Guardia civil.⁴⁶⁹ Las líneas citadas arriba no tienen una conexión clara con su contexto. El Gitano describe su actividad de volar y sus labios, sentando un antecedente estructural para la continuación. Sin embargo, el intento de paralelismo formal se desmiente por la semántica de “Aunque no necesito alas, porque vuelo sin ellas./ Nubes y anillos en mi sangre” (lín. 83-84), además de que la primera de estas líneas contradice el sentido del parlamento anterior. Así, la segunda línea se desprende de la obligatoriedad de expectativas que había creado su sintaxis, similar a “Azufre y rosa en mis labios”⁴⁷⁰, versos que plasman una literalidad inteligible sin mediación de un sistema de símbolos, cosa que no sucede con la línea 84.

En lo sucesivo, el sufrimiento del Teniente coronel se intensifica, junto con la incomunicación y el dominio del gitano sobre él. El Gitano ubica su discurso en un contexto rural, parecido al de los ríos en el texto que abre el *Poema...*, adoptando una perspectiva asociada, en la memoria intratextual, con la voz del Guadalquivir: “En enero

⁴⁶⁹ En la edición del *Poema...* realizada por Josephs y Caballero, se marca la relación entre la suerte del gitano y la de Antoñito el Camborio en el *Romancero...*; véase, Federico García Lorca, *op. cit.*, n. 5-6, p. 210.

⁴⁷⁰ Parto de la siguiente suposición: este parlamento del gitano remite sin complejidad simbólica —aunque con marcadas contradicciones, que crean una tensión semánticamente inaguantable dentro del verso—, al olor y al color de su boca.

tengo azahar [...] y naranjas en la nieve" (lin. 88 y 92).⁴⁷¹ La comunicación se hace cada vez más imposible, y el Teniente, representando fonéticamente su muerte, se sustituye por su alma, que "*sale por la ventana*" (lin. 97). La caracterización del espíritu que pertenece al Teniente coronel se establece mediante referencias a sus hábitos —fumar y tomar café con leche—, atribución que dota el alma de un sentido de corporeidad, por la que se justifica la representación escénica del alma saliendo por la ventana y que, en retrospectiva, otorga al personaje una caracterización entre fútil y aniñada, pero también juguetona, desde el punto de vista de la voz representada en la acotación.

Con la onomatopeya de la muerte, las propiedades características del alma y la reacción espantada del Sargento, se culmina la memoria textual y espectacular de este diálogo —de sordos—, dando a la escenificación cierto tono esquemático e infantil y un matiz representacional entre impostado y grotesco, cercano al del teatro de títeres. Frente a este tono se yergue la lamentación del Gitano apaleado; al parecer, se trata de una queja sobria y tierna, a pesar del tono lastimero de súplica, adoptado en las peticiones a la Guardia Civil y al "*mandor*"⁴⁷² de los civiles". Sin embargo, creo que el tono del poema resulta distinto si éste se lee bajo un prisma doble: por una parte, bajo el de la ironía que se despliega a lo largo del diálogo, en función de las réplicas del gitano que producen la resemantización de los significantes y, por la otra, bajo el prisma que crea otro texto de Lorca: "*Canción tonta*", perteneciente a *Canciones*:

Mama.
Yo quiero ser de plata.

Hijo,
tendrás mucho frío.

Mama.
Yo quiero ser de agua.

Hijo,
tendrás mucho frío.

⁴⁷¹ Cfr. "*Baladilla de los tres ríos*", en especial los versos 2 y 29, pp. 149-153.

⁴⁷² Se trata de una palabra desconocida para mí, que no anota ninguno de los editores de Lorca y que tampoco aparece en los diccionarios; la interpreto como derivado arbitrario del verbo mandar, por correspondencia de los poderes del Teniente coronel sobre los militares y del alcalde sobre los civiles.

Mama.
Bórdame en tu almohada.

¡Eso sí!
¡Ahora mismo!¹⁷³

La intratextualidad que enlaza los dos textos surge a raíz de las peticiones formuladas por el hijo: ser de plata, ser de agua, ser bordado sobre la almohada. Con matices adecuados aparecen en el texto del “Diálogo...” los tres elementos del poema de *Canciones*. El Gitano apaleado, tras contar las bofetadas que recibe, parece refugiarse en el consuelo de la madre, en la preciosidad del “papel de plata”, en su luminosidad frente a la noche (lín. 103-106). La confianza en que la acción de la madre será cumplida, y la oposición de valores emotivos entre ésta y las bofetadas recibidas permiten suponer que el paso de “gitano apaleado” a ser “papel de plata” es una transformación sustancial y benigna en el pensamiento del apaleado, matiz que diferencia la perspectiva de los dos poemas lorquianos.

En la siguiente cuarteta la relación que parece establecer con la Guardia civil el castigado es de súplica: el gitano pide agua, cosa que por causalidad omitida tiende a remitir a sed. Sin embargo, no se trata de cualquier tipo de sed, como tampoco se pide cualquier tipo de agua. Si “dadme unos sorbitos de agua” (lín. 108) implica una necesidad casi pragmática, el verso siguiente —“Agua con peces y barcos” (lín. 109)—, orienta la interpretación hacia otro tipo de noción del líquido. Por asociación con “peces” y “barcos”, se podría entender “agua” como la del mar o la de los ríos.¹⁷⁴ Por lo tanto, la necesidad que se esconde tras la petición del gitano es de una sed que, más que biológica, es la de un medio geográfico del que el personaje desea apropiarse o, en todo caso, en el que se quiere afirmar como presencia central frente a sus agresores, de los que parece

¹⁷³ OC, tomo I, p. 304

¹⁷⁴ La última interpretación quizás se autorice más por lo que el gitano dice al contestar la pregunta del Teniente coronel sobre dónde había estado (lín. 62-68). Asociando las dos dicciones se plantea un deseo íntimo del personaje por formar parte del curso fluvial, cosa que, en el contexto del *Poema...*, remite a la poderosa presencia de principio a fin de los ríos como definidores de la geografía global en la que el gitano es uno de los personajes principales, tanto como individualidad como en su acepción comunitaria.

burlarse en los dos primeros versos, pidiendo una cosa distinta de la que su expresión pareciera declarar. También en este aspecto, se opone este poema al de *Canciones*.

Finalmente, en la última estrofa, implícitamente se antepone la condición del mandor de los civiles —una vez transparentada la relación agresiva entre gitano y militares, se afirma la distancia que también separa a aquél de cierto tipo de civil—, reposando en su sala, a la del gitano que pide “pañuelos de seda/ para limpiar[se] la cara” (lín. 113-114). En la imagen anterior resuena el pasaje evangélico del paño en el que Cristo se limpia la cara camino del martirio, asociando la petición con el alivio y contraponiendo una vez más la actitud de la madre de “Canción tonta” a la de los personajes de “Canción del gitano apaleado”. La sistemática contradicción entre los dos poemas hace que se parezcan uno el revés del otro. Esto implica valores invertidos como: benignidad/agresión, intercambio dialógico tonto —aquí acepto tonto por tierno, juguetón e intrascendente—/canción de lamento —en este sentido “lamento” vale también por resistencia, desenmascaramiento—, madre-protección/sociedad-peligro.

En este primer “Diálogo...” del *Poema...* se configuran dos perspectivas discursivas: la primera pertenece al discurso enfático, infantil e irónicamente estereotipado de los militares, y la segunda a la dicción alucinante y alegórica del gitano, quien, por su condición de mártir, conforma un punto ideológico ponderado, desde el que se visualiza la realidad desplegada en el transcurso de la escena. De ninguna manera queda clara la etiología de la muerte del Teniente coronel; así el castigo sufrido por el gitano aparece con cierto valor de injusticia y de absurdo, sin que esto permeé didácticamente el texto. Las personalidades de ambos protagonistas y sus respectivas suertes no se fincan en causalidad preconcebida, sino en la validez que el discurso dramático otorga por su propia dinámica de mundo creado. Por medio de esto, los elementos dialógicos infantiles/absurdos, el personaje colectivo de los militares, el Teniente como ejemplar de una actitud discursiva, la tematización de la identidad del gitano, su enfrentamiento, victoria y derrota ante el Teniente coronel y los guardias, respectivamente, y los rastros de una simbología creada a la par del discurso llevan la marca de una visión global cuyos ingredientes, a la vez que pertenecientes al mundo real,

se reelaboran expuestos desde la particularidad de los personajes hablantes, para llegar a la ponderación de la perspectiva del gitano, quien no sólo “mata” a su contrincante discursivo, sino que a pesar de la paliza que recibe, instituye su expresión como la que logra interpretar su condición existencial.

El segundo texto dramático, “Diálogo del Amargo” (276-295), cierra la totalidad del *Poema...*, subrayando en la memoria del libro tanto ciertos elementos temáticos como un tipo de procedimiento creativo que se ha advertido como técnica de representación a lo largo del libro. La red intertextual que crea este diálogo es amplia: las notas del editor ayudan en gran parte a identificar las relaciones, principalmente, con el *Romancero...*, pero también con otros textos poéticos y teatrales de Lorca.⁴⁷⁵

La historia por representar es la de un viaje hacia Granada y la muerte. El Amargo se queda relegado en el camino que inicia un grupo de personas: se ve acompañado por un jinete desconocido que se identifica como un viajero de Málaga, ciudad en la que habitan sus hermanos, artesanos de cuchillos de plata y oro. El canto final de la madre del Amargo supone la muerte del personaje, elemento que aclara *a posteriori* la etiología del hecho.

Desde el inicio, se representan, emblemáticamente, elementos premonitorios de la muerte. Las adelfas (lín. 2), como flores de muerto, el alejamiento de los amigos del Amargo, los parlamentos de ellos y su miedo de la noche, la alusión directa a la comunicación que el personaje central establece con la muerte —“Ay yayayay./ Yo le pregunté a la muerte./ Ay yayayay” (lín. 40-42)— la soledad en el campo. Este diálogo en contraste con el anterior tiene la formalidad tradicionalmente dramática de una evolución que permite entender y explicar causalmente la caracterización de los personajes, los cambios espaciotemporales, los elementos de una economía dramática y escénica que preparan el desenlace. Por otra parte, la raíz temática del texto puede

⁴⁷⁵ Quisiera añadir a los intertextos que apunta Christian de Paepe la tradición del caballero de Olmedo y su muerte a medio campo y un poema de Lorca que el editor, supongo por la obviedad del asunto, no menciona. “Canción de jinete” de *Canciones*, (OC, tomo I, p. 313), en relación con el camino a Córdoba.

inscribirse en la tradición del Caballero de Olmedo, a pesar de que el asesinato del Amargo no se sostenga sobre una historia amorosa.

Amargo es introducido por un rasgo que resulta premonitorio: su relación de cercanía discursiva con la muerte (lin. 40-42); como consecuencia de esto, participantes en el diálogo y público participan en la condición que implica el augurio: “(*El grito de su canto pone un acento circunflejo sobre el corazón de los que lo han oído*)” (lin. 43-44). Entre los amigos, compañeros de viaje y el Amargo se extiende la distancia que separa el coro del protagonista y la vida de la muerte, pero esto no sólo tiene consecuencias para el personaje principal. El que aparece con un sentido de pérdida de orientación es el Joven 2.º, para quien la acotación impone una actitud de “(*casi perdido*)” (lin. 57). Como este elemento de economía textual se pueden mencionar otros: el efecto que tienen sobre el caballo la noche y la conversación sobre los cuchillos (lin. 100, 105, 139), la conciencia de soledad y espacios deshabitados, compartida por el protagonista y el Jinete (lin. 169-175), el cambio que advierte en las luces de Granada el Amargo (lin. 199).

A lo largo del diálogo, el personaje principal tiene una actitud discursiva semejante a la del gitano en el primer diálogo: sus parlamentos tienen un valor literal ineludible dentro de la trama, y sus repuestas atienden siempre la superficie enunciativa de su interlocutor y la causalidad más elemental de lo dicho:

JINETE ¿Va usted a Granada?

AMARGO A Granada voy.

JINETE Pues vamos juntos.

AMARGO *Eso parece.*

JINETE ¿Por qué no monta en la grupa?

AMARGO *Porque no me duelen los pies.* (lin. 60-70, el subrayado mío)

La misma actitud de inocencia y control sobre el nivel semántico más directo del discurso comunicativo se encuentra en todo momento, cuando habla el Amargo. Es esta actitud la que resalta los niveles metafóricos del discurso del Jinete, quien es portador consciente tanto de cuchillos como del mismo destino preparado para su compañero de viaje. El enfrentamiento con la muerte es, en este diálogo, una resistencia lingüística que tiende a invalidar los sustratos metafóricos, explorando la intensidad de un lenguaje que sólo porta

valores de comunicación primaria: "JINETE Los cuchillos de oro se van solos al corazón. Los de plata cortan el cuello como una brizna de hierba. AMARGO ¿No sirven para cortar el pan?" (lín. 91-95). Inclusive las preguntas del Amargo tienen que ver con un interés primario, casi de convención socio-lingüística: "JINETE Allí están mis hermanos. AMARGO (*Displicente.*) ¿Cuántos?" (lín. 75-78). Dentro de este marco de desnivel comunicativo, Amargo recibe la primera derrota, al aceptar que los cuchillos no sirven para cortar el pan y que la gente parte el pan con las manos (lín. 94-99). Es en este momento del primero y claro anuncio de la amenaza mortal, que subrepticamente acepta el protagonista, creando su propia conciencia situacional de asombro y de aceptación, cuando "*(El caballo se inquieta)*" (lín. 100).

Otro elemento temático que permea el diálogo, basándose en el procedimiento de tipificaciones discursivas, es el de la identidad. Desde el principio, el único que tiene nombre propio es el protagonista. Los demás se presentan por su identidad distintiva, es decir, su existencia textual no es arbitraria sino motivada por un rasgo de su personalidad: jóvenes, jinete, caballo. En el caso del Amargo, el nominalismo aprovecha plenamente la superficie literal de los nombres, para al final descubrir todo su potencial denotativo en las connotaciones pertinentes. Es decir, si la historia representada tiene un final amargo, si el encuentro entre los personajes principales conlleva la muerte como núcleo de la trama, si no hay más que un destino por cumplir, todo cabe en la fuerza denotativa del nombre del protagonista. Es en esta misma línea que se descubren superfluas las metáforas que utiliza el Jinete para describir la naturaleza de su mercancía: "Los otros cuchillos son blandos y se asustan de la sangre. Los que nosotros vendemos son fríos. ¿Entiendes? Entran buscando el sitio de más calor y allí se paran" (lín. 119-121). El destino no depende de la naturaleza de los cuchillos, sino de la predestinación nominal del protagonista y de su imposibilidad de hacer frente a un lenguaje que lo va venciendo poco a poco, quizás proporcionándole la conciencia de la metáfora que encierra su propio nombre. Al parlamento citado del Jinete, corresponde una acotación: "*El AMARGO calla. Su mano derecha se le enfría como si agarrase un pedazo de oro*" (lín. 202-203). Una caída más para el protagonista. Su mano presiente una suerte como si las palabras de su contrincante

la crearan por medio de las metáforas. Y este tropo, vedado al Amargo, es el que también usa una voz por encima de los acontecimientos escenificados (véase también la acotación entre las líneas 155 y 159), pero que, poco teatralmente en este caso, dirige la mirada del espectador y del mismo protagonista, hacia la metáfora del frío como sensación que afecta al personaje. Sin embargo, éste no tiene más que resistir, intentando imponer su manera de hablar (lin. 127 y 133). Una vez descubierta la debilidad del Amargo, el Jinete se aprovecha de ella. Empuja al personaje a descubrir su insuficiencia lingüística, mezclando los registros:

JINETE Porque si llegas allí, ¿qué haces?

AMARGO ¿Qué hago?

JINETE Y si te estás en tu sitio ¿para qué quieres estar?

AMARGO ¿Para que?

JINETE Yo monto este caballo y vendo cuchillos, pero si no lo hiciera, ¿qué pasaría?

AMARGO ¿Qué pasaría?

(lin. 178- 190)

En este fragmento, la voz del Amargo se vuelve paulatinamente fiel eco de la voz del Jinete, quien utiliza frases condicionales cuya hipótesis tiene un valor situacional, pero cuyo apódosis abre el espectro de posibilidades múltiples, y crea un campo caótico en el que el Amargo no logra encontrar el camino hacia su propio deseo o punto de vista particular. Por otro lado, se podría también interpretar este pasaje como un intento más de resistencia fallida del protagonista, al postular su displicencia por medio de sus respuestas: una vez más la elementalidad del discurso del Amargo se ve rebasado por el laberinto de significación que implican las preguntas del Jinete.

La “Canción de la madre del Amargo” cierra el último texto líricamente, con un esquema métrico de dísticos octosilábicos apareados. Desde el texto dialógico se recuperan los elementos de las “adelfas” (v. 2, lin. 218), el “cuchillito de oro” (v. 4, lin. 220) y las características del personaje, “moreno y amargo” (v. 6, lin. 222). El hecho de que de nombre propio la amargura se vuelva característica del personaje da una continuación al problema del nominalismo trabajado en el “Diálogo...”. Aquí, la identidad se vuelve rasgo emocional, cubriendo con su versatilidad onomástica a más de un sujeto. Una nueva perspectiva de destino se abre en el poema y cierra la totalidad del libro: “El

Amargo está en la luna".⁴⁷⁶ El lamento recupera el tono de ternura que se encontraba en la evocación de la madre en "Canción del gitano apaleado". La presencia de la comunidad se hace patente tanto en las "vecinas" (v. 7, lín. 223), acompañantes en el dolor, portadoras de una costumbre en momentos de luto, como en el punto de partida de una leyenda, la del Amargo en la luna. En el poema, se despliegan datos pragmáticos: algunos subrayan la existencia de una tradición mortuoria cristiana: la sábana, las adelfas, la palma (vv. 1-2, lín. 217-218); otros, la ubicación temporal: "Día veintisiete de agosto" (v. 3, lín. 219); y otros más, en el último verso, la presencia de la imaginación popular.

⁴⁷⁶ Este verso tiene una dificultad interpretativa por falta de una contextualidad que lo connote. Se podría pensar en la redención del Amargo, por haber pasado a una dimensión distinta; sin embargo, así se dejaría fuera la particularidad del sitio que en la muerte ocupa el personaje. También sería probable relacionar la luna de este poema con las acepciones que ha adquirido dentro de la poesía lorquiana en general —símbolo de muerte, mayormente—, pero así no recaudaría más que en la obviedad de la condición del Amargo muerto, y no se encontraría una razón por la alegría que ordena la madre, por el hecho de que él esté en la luna. El poema "Cometa" de *Suites*, me parece servir de contexto para la explicación del verso: "En Sirio/hay niños"; *OC*, tomo I, p. 727. Algo de fugacidad, por el título "Cometa", y de la alegría por la palabra niños en esta suite, me parece subyacer en el último segmento del *Poema*...

Conclusiones

El *Poema del Cante Jondo* es una realidad textual concluida en la que se plasma una actitud particular del yo lírico frente a su mundo. Esta actitud está ligada a la actividad estetizante del poeta frente al mundo externo del libro y su particularidad consiste en que el mundo temático del que se parte para la escritura es por sí sólo la plasmación estética tradicional de la comunidad andaluza, manifiesta en el ritual de *performance* del cante jondo. Este campo tematiza líricamente Lorca y es este material lo que propicia la disposición de los procedimientos que el poeta utiliza para su creación. Sin embargo, no se trata de un esfuerzo dirigido sólo hacia el material. Lorca escribe para un público, y la exigencia cultural de códigos pertenecientes a este público hace que el material entre en tensión con su finalidad intencional. El yo del libro nace por el entorno natural y a lo largo de las diferentes secciones va adquiriendo progresivamente características de un ser inmerso en su cultura. El yo lírico es, pues, un doble lírico de Lorca hombre y poeta, nacido bajo el signo de la Andalucía jonda que es eleje principal del libro. Pero, a la vez que el yo lírico nace de este entorno y progresivamente —aunque no de manera lineal— va creciendo y madurando, el espacio geográfico e histórico obtiene la claridad de una cronotopía exclusiva.

El yo lírico se configura por su acercamiento a este mundo estetizado del cante jondo tradicional. Música y canto, danza, coplas originales emanadas de la realidad andaluza, se cruzan con elementos y metas de la literatura culta. La arquitectónica del yo lírico se empieza a construir sobre la encrucijada de estos dos mundos vividos por el poeta, y sobre los cuales, progresivamente se van añadiendo facetas imprevistas. Un código lingüístico, la caracterización previa de géneros, un sustrato temático ligado a la tradición, un ambiente geográfico, cierto tipo de caracteres típicos y tópicos, no sólo se encuentran representando semánticamente un mundo externo al poema, sino que están en éste para formar una realidad distante, particular en su desenvolvimiento, pero reminiscente del mundo real, siempre dual y multiorientado en su dualidad —recuérdese la conjunción nominal de poesía, música, artes plásticas: la alteración en la naturaleza de

objetos y seres; la reorientación semántica de los ritos; la renovación en los personajes tópicos del cante jondo y de la geografía cultural andaluza. Por lo mismo, el matiz de emotividad que caracteriza la aproximación del yo lírico al mundo es lo que particulariza esta existencia.

El yo lírico del *Poema del cante jondo* se relaciona con su mundo externo interiorizándolo en los términos concretos del libro por medio de dos prácticas: por el discurso y por la mirada, lo cual podría remitir a la tensionada, pero a la vez posible relación de oximoron entre oralidad y escritura. Ambos procedimientos responden a dos movimientos, se forjan dualmente: se acercan a y se impregnan del mundo que genera su inspiración, y se alejan reflexivamente de él con el fin de cohesionar desde el interior la realidad que perciben y expresan. El discurso del yo lírico señala la linealidad temporal de un encuentro, que evoca la vitalidad de la tradición y, a la vez, correspondiente deliberadamente a la escritura. La mirada afirma la espacialidad de la inserción del yo en el mundo jondo y propicia la refracción en el montaje del acontecimiento personal: entorno de mundo, entorno de la página. Pero no se trata de dos movimientos consecutivos o alternados: discurso y mirada se empalman, se entretajan no causalmente sino vivencialmente.

A lo largo de los poemas se ha advertido una particular intercambiabilidad de categorías espaciotemporales y sensoriales. El discurso crea la naturaleza y es creado por ella: "Baladilla...", "Tierra seca", "Pueblo": el sonido proclama la continuidad de los espacios y problematiza el transcurrir del tiempo: "El grito", "¡Ay!", "La soleá"; los personajes articulan preguntas y materializan su visión espacial: "Después de pasar", "Cueva", "Arqueros", "Paso", "Saeta", "Café cantante"; los objetos concretan como sujetos su constitución objetual: "Seis caprichos", "Conjuro"; el parlamento demuestra la operación de la que se produce: "Diálogos", "Baile", "Balcón", "Sevilla"; los poemas retraen su origen y apuntan hacia su destino: "Viñetas flamencas". En la medida que el discurso señala cómo del tiempo se pasa al espacio, la mirada traza el camino de regreso y

junción inescapable: "Paisaje", "El grito", "Balcón", "Arqueros", "Cueva", "La Soleá", "Puñal", "Encrucijada", "¡Ay!".

La relación entre discurso y mirada provoca la fragmentariedad y la subsana. No hay una razón causal que lleve del decir al mirar o al revés. Hay una necesidad por enmarcar lo dicho en el espacio y al mismo tiempo de dejar la estampa de la vista particular sobre lo dicho: ojos y voz se retroalimentan, nacen en el mismo momento, son atributos que pasan del sujeto al objeto enajenando sus funciones iniciales. La vista discursiva hace que el yo lírico se incorpore en la acción: su contacto con el mundo es sensorial, así su sufrimiento discursivo es plasmado en la reacción corporal del dolor, de la alegría, de la participación en los rituales, en la muerte misma. En el decir de los personajes se posa la mirada del yo: pero esta mirada no es constitutiva del discurso en general, es sólo constitutiva de la particularidad del discurso: la angustia de la Siguirya, la súplica del muerto, el tono del relato del crimen, la saeta de los arqueros, el plañido del coro en la muerte de la Petenera, la tonada mantenida por el ritmo de conjunto entre Lola y sus espectadores, el matiz de la voz de Silverio Franconetti, de Juan Breva, la actuación de la Parala, el dolido cantar de los ruiseñores, la articulación evocadora de la guitarra, se particularizan bajo la mirada participativa y acompañadora del yo. A su vez, la voz de los personajes crea la mirada del otro, la constituye en su especificidad de acento: los diálogos entre el teniente coronel y el gitano, entre el jinete y el Amargo tienen esta particularidad, el muerto configura a quien lo ve por medio del desconocimiento que en su espectador produce, las campanas despiertan la mirada y la dirigen, el lamento amoroso de los ríos lleva la visión a fundar las ciudades. Pero nada de esto sucede de manera delineadamente clara.

El análisis intenta captar el intercambio y así lo plantea como tal: sin embargo, la actitud del autor contemplador sigue siendo dual y unitaria a la vez. La unión es intrínseca entre los dos movimientos de captación y re-creación de una realidad, de la misma manera que lo exterior se funde con el mundo del libro: la objetivación es pragmática, se cimienta en la realidad objetual de Andalucía lorquiana que a la vez es una Andalucía histórica,

concreta, geográfica, cultural; pero la emotividad del yo lírico transforma el objeto en sujeto, con la misma amplitud y particularidad que se enfrenta y caracteriza por su objeto, que se vuelve a sí mismo objeto: un poeta culto, andaluz, de principios del siglo, defendiendo una parte identificatoria de su cultura tradicional, reencarnándola en su actitud frente a su entorno que, a la vez que lo vuelve consciente de su responsabilidad estética, lo moldea para tal empresa.

El tiempo y el espacio de los acontecimientos líricos humanizan la geografía y objetualizan a los personajes; estos rasgos, dotación del yo a su realidad yuxtapuesta, delimitan, de vuelta, el lugar y la acción del yo: el discurso y la mirada propios se vuelven maneras de involucrarse emotivamente, a la vez que plasman el deseo creador y permean la respuesta de los elementos que constituyen la geografía, que ritualizan el acontecimiento, que evocan la realidad. La comunidad, coro participante y personaje principal alternada y conjuntamente con el yo, es asimilada en una visión unitaria por parte del yo; pero, a la vez, creando el tono de los relatos, propicia la inclusión del yo lírico, orienta la respuesta del espectador. La comunidad se manifiesta actancialmente frente a quien demuestra su deseo de ser parte del rito. La iniciación espaciotemporal del yo es constitutiva, pero no determinante: la “Baladilla de los tres ríos” afecta subrepticamente las posibilidades y las frustraciones del mundo del *Poema...*; el diálogo final, antidiálogo en cuanto comunicación que no se logra establecer, cierra con la exclusión de lo ajeno y la frustración del intento propio: la continuidad espaciotemporal se vuelve condición desmentida, y el discurso por encima de ella se vuelve caótico e impropio.

Lorca explora el lenguaje, los metros y la versificación de una doble tradición: culta y popular. Se apropia de fuentes tradicionales desde el punto de vista temático, lexical, rítmico y desestabiliza un canon propio, por ser su ambiente cultural de nacimiento, incluyendo procedimientos ajenos a éste, cosa que también hace con el canon culto, al introducir elementos tradicionales. Esto va acompañado por el trato del contenido: guitarras, saeteros, figuras musicales humanizadas, figuras humanas

objetualizadas, continuidad y fragmentación de los episodios, prohibiciones culturales, apropiación del espacio, enajenación de funciones rituales, apuntan hacia un universo en trance y reacomodo. La operación desestabilizante tiene su razón de ser en el yo lírico y su enfrentamiento con su entorno real. La legitimación de la tradición se percibe de inmediato desde la elección temática: la temática desmiente, en su evolución y concreción lírica, la facilidad con la que puede resultar aceptable. La visión y el discurso personales trafican con valores de dos índoles: la tradición comunitaria y el mundo de los intelectuales que forman el grupo ideológico-social al que Lorca pertenece y al que se dirige. Llevar axiologías de uno y del otro mundo es la tarea que establece las tensiones entre tradición y creación en esta poesía de Lorca.

El yo lírico del *Poema...* propicia la fragmentariedad una vez que no se reconoce como unidad concluida dialécticamente, sino dispersión impresionista configurada en yuxtaposición elemental. Nadie podría poner en orden cronológico-causal los distintos elementos con los que se enfrenta por medio del discurso y de la mirada el yo. Aun Andalucía, como globalidad de espacio y tiempo, se configura empalmando características incompatibles por momentos, tantas veces que su primera imagen no es más que una entre muchas. Las que siguen, configurando esta entidad, son estados de ánimo emanados de facetas visuales y auditivas en conclusión sólo argumentativa: fragmentariedad de impresiones, traslape de condiciones emotivas, expresividad múltiple y paisajismo discontinuo, provocan una imagen de acontecimiento espaciotemporal muy a la manera de un realismo que incomoda la congruencia de un resumen narrativo. Es así que el yo se erige por encima de las voces para implantar su propio tono emocional y volitivo de apasionamiento, ternura, expectación en su actitud cognitiva, necesidad de englobar e interpretar su entorno, deseo de desvelarse para ser incluido en dos realidades: la culta y la tradicional.

"The tragic complexion which Lorca chose to give his songs tell us as much about his vision of life as about his art, which, like all great writing, stamps his own identity on

material acquired or inherited, conferring on it a new purpose and a new meaning".⁴⁷⁷

Visión de vida y arte se unen en Lorca, sin que esto signifique unirse en armonía reconciliatoria. Formar parte de una tradición espaciotemporalmente ubicada de manera unívoca no exime de contradicciones categoriales. En el *Poema del Cante Jondo* estas contradicciones entre cultura tradicional y tradición culta marcan el involucramiento tensionado del yo con su realidad: la mirada —y por extensión, quizás abusiva, el oído, el olfato, el tacto, el sabor— tiende a descubrir intuitivamente la pasión de la historia en un mundo conformado causalmente en el que se siente integrada: el discurso irrumpe para devolver al mundo su caos elemental de impresiones no clasificables de entrada.

La visión uniforme de la crítica sobre el acoplamiento del mundo tradicional con la renovación culta es cierta, pero es más amable que la operación en sí. Ni el mundo de la tradición jonda ni la intelectualidad lírica de Lorca están uniformes. Las tensiones del sentimiento en las coplas jondas, la batalla originaria del cuerpo con el duende, la virtuosidad de la guitarra, y la voz humana no son de ninguna manera un espacio menos agobiante que el intento de una poesía pura que capte lo esencial. Si Lorca no tuvo una versión clara de esta contradicción en sus textos prosísticos sobre estética, creo que en su enfrentamiento con este material vital y ajeno del cante jondo tuvo que escoger una manera de proceder no para unificar sino para detonar las disparidades. Ésta es la lucha que entablan la mirada y la voz en el *Poema del Cante Jondo* y no se trata de un binomio simple, intercambiable por cuerpo/espíritu o por historia/idealidad o por naturaleza/ser humano. No se trata de un movimiento ascendente desde la materialidad hacia la espiritualidad. El tiempo y el espacio del *Poema del Cante Jondo* son los que enmarcan la actividad intelectual de Lorca en su coyuntura sociohistórica, y están vistos con la misma pasión de una tarea asumida como misión personal y deber a la comunidad; y son éstos los elementos que generan su actitud hacia el mundo del libro.

⁴⁷⁷ C. B. Morris, *op. cit.*, p. 209.

Lo anterior propicia una reacción receptiva homóloga: *impostada en cuanto* asunción descomprometida, abierta y emotiva en cuanto *credo estético fabricado*. El lector de este momento, desde una espacialidad ajena nunca podrá asumir la *pragmática del* texto en su momento de creación y recepción, ni se imaginará vívidamente la *tensión* fundante entre mirada y discurso: a lo más que podrá aspirar es a la *imagen de los ojos* que miran y al despliegue de la voz que evoca. El lugar del yo lírico y del yo receptor se parecen sólo en cuanto agentes activos de la voz en la escritura —movimiento impreso en el texto lorquiano—; el acento articulado en la recepción podrá aproximarse a los tonos ajenos —múltiplemente ajenos— por pura convicción ideal, por un prurito de no desmentir un intento genuino de formar parte de una comunidad; pero finalmente, apropiarse totalmente de algo ajeno es también perder la individualidad propia desde la que la aproximación se consume, y alguna que otra vez convertirse en impostor. La poesía de Lorca incorpora, altera, transforma, repite la tradición, sin perder el espacio propio de la individualidad ajena y responsable. El yo receptor se inserta en la forma arquitectónica del libro, al oír y seguir, en su propia medida de sujeto, este tono emocional y volitivo pronunciado con un acento distinto, pero igual de consciente de su exotopía amatoria.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M. H., *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1971.
- Alonso, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952.
- Anderson, A. Andrew, "Lorca at the crossroads: 'Imaginación, inspiración, evasión' and the 'Novísimas estéticas'", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 16 (1991), pp. 149-173.
- Anderson-Imbert, Enrique, *Teoría y temática del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- Aguirre, J. M., *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1982.
- Arango, Manuel Antonio, "Dolor, muerte y mito en el *Poema del Cante Jondo*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (1986), pp. 575- 580.
- Bajtín, Mijail M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, tr. Tatiana Bubnova, México, F. C. E., 1986.
- , *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, tr. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989.
- , (Valentin N. Voloshinov), *El marxismo y la filosofía del lenguaje, los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*, tr. Tatiana Bubnova, prólogo Iris M. Zavala, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- , (Pavel Nikolaievich Medvedev), *El método formal en los estudios literarios, introducción crítica a una poética sociológica*, tr. Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza, 1994.
- , *Toward a Philosophy of the Act*, edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov, translation and notes by Vadim Liapunov, Austin, University of Texas Press, 1994.
- , *Estética de la creación verbal*, tr. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 6ª edición, 1995.
- , "Autor y héroe en la actividad estética", versión ampliada, tr. Tatiana Bubnova, manuscrito.
- , *Hacia una filosofía del acto ético*, tr. Tatiana Bubnova, manuscrito.

- , "La palabra en la vida y en la poesía", tr. Tatiana Bubnova, manuscrito.
- Barthes, Roland, *Mitologías*, tr. Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 4ª edición, 1983.
- Béhar, Henti, "La saveur du réel", *Europe*, 638-639 (juin-juillet 1982), pp. 100-108.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 2ª edición, 1988.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, tr. Mario Monteforte Toledo, México/Madrid/Buenos Aires, F.C.E., 1978.
- Blacking, John, "The problem of 'ethnic' perceptions in the semiotics of music", en Wendy Steiner (ed.), *The sign in music and literature*, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 184-194.
- Blanch, Antonio, *La poesía pura española, conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, 1985.
- Brihuega, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.
- Bonaddio, Federico, "Lorca and the spanish avant-garde: autonomous and elitist art", en Derek Harris, *Changing times in Spanish culture*, Aberdeen, Central Services University of Aberdeen, 1996, pp. 97-109.
- Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética: hacia una explicación del fenómeno a través de textos españoles*, 2 vols., Madrid, Gredos, 3ª edición, 1963.
- Byrd, Suzanne, "'La fiesta del Cante Jondo' de Granada: ¿Una españolada?", en Ángel Loureiro, *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 345-352.
- Chase, Gilbert, *The music of Spain*, New York, Dover Publications, 1959.
- Córdoba Montoya, Pedro, "Lorca teórico del lenguaje o el origen sentimental de las palabras", en A.VV., *Homenaje a Federico García Lorca*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail Service des Publications, col. Travaux de l'Université, Série A-nº XX, 1982, pp. 139-152.

- Cantaris, Elias Geoffrey. "Folk song/ street song: poetry and popular tradition in the historical avant-garde", en Derek Harris (ed.), *Changing times in Hispanic culture*, Aberdeen, Central Services/University of Aberdeen , 1996, pp. 83-96.
- Corominas, Joan y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980.
- Correa, Gustavo. *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970.
- Croce, Benedetto. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, tr. Ángel Vegue y Goldoni, prólogo de Miguel de Unamuno, Madrid, Francisco Beltrán Librería española y extranjera, 1926.
- Debicki, Andrew. "Federico García Lorca: estilización y visión de la poesía", en Ildefonso-Manuel Gil (comp.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 93-114.
- , "Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (1986), pp. 609-618.
- Devoto, Daniel. "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca", en Ildefonso-Manuel Gil (comp.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 115-165.
- Diego, Gerardo. *Poesía española, Antología 1915-1931*, Madrid, Editorial Signo, 1932.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, tr. Enrique Pezzoni, México, Siglo XXI, 5ª edición, 1979.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*, tr. José Esteban Calderón, México, F. C. E., 1988.
- Eich, Christoph. *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, tr. Gonzalo Sobejano, Madrid, Gredos, 2ª edición, 1970.
- Eichenbaum, Boris. "La teoría del método formal", en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, tr. Ana María Nethol, México, S.XXI, 4ª edición, 1980.
- Falla, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos. Debussy, Wagner, El cante jondo*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, núm. 950, 3ª edición, 1972.

- Fernández Cifuentes, Luis. *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza. 1986.
- Fokkema, Douwe y Elrud Ibsch. *Teorías de la literatura del siglo XX. Estructuralismo, Marxismo, Estética de la recepción, Semiótica*. tr. y notas de Gustavo Domínguez. Madrid. Cátedra. 2ª edición. 1984.
- Fontaine, Jaqueline. *El Círculo de Praga*. tr. Federico Sánchez Alcolea. Madrid. Gredos. 1980.
- Forradellas, Joaquín. "Un libro póstumo de García Lorca: *Suites*". *Ínsula*, 450 (1984), pp. 1-2 y 12.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna, de Baudelaire hasta nuestros días*. tr. Juan Petit. Barcelona. Seix Barral. 1959.
- Fry, Edward F.. *Cubism*. London. Thames and Hudson. 1966.
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. introducción de Ángel Gabilondo. tr. Antonio Gómez Ramos. Madrid. Tecnos. 1996.
- García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético*. Madrid. Cátedra. 1989.
- García Lorca, Federico. *Autógrafos I*. edición de Rafael Martínez Nadal. Oxford. The Dolphin Book. 1975.
- , *Obras Completas*. recopilación. cronología. bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. prólogo de Jorge Guillén. Madrid. Aguilar. 3 vols.. 1986.
- , *Poesía I*. edición Miguel García Posada. Madrid. Akal. 1980.
- , *Poema del Cante Jondo, seguido de tres textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla*. edición. introducción y notas de Mario Hernández. Madrid. Alianza. 1982.
- , *Conferencias I, y Conferencias II*. introducción. edición y notas de Christopher Maurer. Madrid. Alianza. 1984.
- , *Poema del Cante Jondo*. edición crítica de Christian de Paepe. Madrid. Espasa Calpe. 1986.

- , *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, edición de Margarita Ucelay, México, REI, 1992.
- , *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, edición de Allen Josephs y Juan Caballero, México, REI, 1994.
- García Lorca, Francisco, *Federico y su mundo*, edición y prólogo de Mario Hernández, Alianza Tres, Madrid, 1980.
- , *De Garcilaso a Lorca*, edición y prólogo de Claudio Guillén, Madrid, Istmo, 1984.
- Geist, Anthony Leo, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Labor-Guadarrama/Punto Omega, 1980.
- , "El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515 (1993), pp. 53-64.
- Gibson, Ian, *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York, (1989-1929)*, Grijalbo, Barcelona, 1985.
- Gil de Biedma, Jaime, *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994.
- Gold, Hazel, *The reframing of Realism. Galdós and the discourses of the nineteenth-century Spanish novel*, Duke University Press, 1993.
- Grande, Félix, *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori, 1992.
- Guillén, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 3ª edición, 1983 [conferencias en Harvard 1961].
- Hamburger, Käte, *The logic of literature*, tr. Marilynn J. Rose, Bloomington, Indiana University, 2nd edition, 1973.
- Hamburger, Michael, *La verdad de la poesía. Tensiones de la poesía moderna, de Baudelaire a los años sesenta*, México, F. C. E., 1991.
- Hankiss, Elemér, "Semantic oscillation: A universal of artistic expression", en Wendy Steiner (ed.), *The sign in music and literature*, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 67-85.

- Harris, Derek. "La acción del *Romancero gitano*", en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca: Granada, mayo de 1986*. Granada. Edición del cincuentenario. 1986, pp. 37-47.
- Hegel, G. W. F., *Estética*, tr. Hermenegildo Giner de los Ríos. Barcelon. Alta Fulla. ed. facsimilar, 2 vols. 1988.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*, traducción y prólogo de Samuel Ramos. México. F.C.E., 1958.
- Hernández, Mario. "García Lorca y Salvador Dalí: del ruseñor lírico a los burros podridos. (Poética y epistolario)", en Laura Dolfi. (de.), *L'impossible possible di Fedrico garcía Lorca*. Napoli. Edizioni Scientifiche Italiane. 1989, pp. 267-319.
- Jauss, Hans-Robert. "El Arte como Anti-Naturaleza. A propósito del cambio de orientación estética después de 1789", en Darío Villanueva (comp.), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela. 1994, pp. 117-148.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, tr. J. C., Barcelona. Seix Barral. 1975.
- Josef, Simon, *El problema del lenguaje en Hegel*, tr. Ana Agud y Rafael de Agapito, Madrid. Taurus. 1982.
- Keiler, Allan R., "Two views of musical semiotics", en Wendy Steiner (ed.), *The sign in music and literature*, Austin. University of Texas Press. 1981, pp. 138-168.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jan-Luc Nancy. *The literary absolut. The theory of literature in German Romanticism*, translated with an introduction and additional notes by Philip Barnard and Cheryl Lester. Albany, State University of New York Press, 1988 [1978].
- Laffranque, Marie. "Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de García Lorca", en Ildefonso-Manuel Gil (comp.), *Federico García Lorca*, Madrid. Taurus. 1973, pp. 249-270.
- , *Les idées éthétiques de Federico García Lorca*. Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris. Paris. 1967.
- Lázaro Carreter, Fernando. *De poética y poéticas*, Madrid. Cátedra. 1990.

- Leblon, Bernard. "Granada. 1922. Manuel de Falla reivindica al flamenco". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 509-510 (1992), pp. 69-79.
- Levinas, Emmanuel. *El tiempo y el otro*, intr. Félix Duque, tr. José Luis Pardo Torío. Barcelona, Paidós, 1993 [1949].
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*, tr. Victoriano Imbert. Madrid, Istmo, Colección Fundamentos 58, 1988 [1970].
- Loughran, David K., *Federico García Lorca. The poetry of limits*, London, Tamesis Books Limited, 1978.
- Lovejoy, Arthur O., "On the discrimination of romanticisms", en M. H. Abrams, *English romantic poets. Modern essays in criticism*, New York, Oxford University Press, 1960.
- Ly, Nadine. "Lorca y la teoría de la escritura: 'La imagen poética de don Luis de Góngora'", en Alfonso Esteban y Jean-Pierre Etienvre (eds.), *Valoración actual de la obra de García Lorca. Actas del coloquio celebrado en la casa de Velázquez*, Madrid, Casa de Velázquez/Universidad Complutense, 1988, pp. 163-179.
- Llera, Luis de, *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*, Roma, Bulzoni, 1991.
- Machado, Antonio, *Los complementarios*, ed. Manuel Alvar, México, REI, 1988.
- , *Poesía y prosa. Prosas completas (1893-1936)*, edición Oreste Macrí, Madrid, Espasa Calpe, 3 vols., 1989.
- Mainer, José Carlos, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 2ª edic. 1983.
- Makhlin, Vitaly, "'Una risa invisible al mundo': La anatomía carnavalesca de la Nueva Edad Media", tr. Tatiana Bubnova, manuscrito.
- Man, Paul de, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984.
- , *Blindness and insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism*, Introducción de Wlad Godzich, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2ª edición, 1983.

- , "Diálogo y dialogismo", en *La resistencia a la teoría*, tr. Elena Elorriaga y Oriol Francés, Madrid, Visor, 1990, pp. 163-175.
- Marcilly, Charles, "Las Suites de García Lorca: el jardín de las simientes no florecidas", *Revista de Occidente*, 64 (1986), pp. 33-50.
- Marichalar, Antonio, "Poesía eres tú. (Conclusión) II", *Revista de Occidente*, XXXVII (julio-septiembre 1932), pp. 286-310..
- Maurer, Christopher, "Perspectivas críticas: horizontes infinitos. Two critical editions of Lorca's early poetry. A review article", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 14 (1989), pp. 223-237.
- Miller, Norman C., *García Lorca's Poema del Cante Jondo*, London, Tamesis Books Limited, 1978.
- Milhau, Denis, "Lecture du cubisme par deux poètes. Apollinaire et Reverdy", *Europe*, 638-639 (juin-juillet 1982), pp. 44-50.
- Morris, C. Brian, *Son of Andalusia. The lyrical landscapes of Federico García Lorca*, Liverpool, Liverpool University Press, 1997.
- Mourier, Maurice, "Max joue aux cubes", *Europe*, 638-639 (juin-juillet 1982), pp. 88-100.
- Mukarovsky, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, edición crítica de Jordi Llovet, tr. Anna Anthony-Visova, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Navajas, Gonzalo, *Mímesis y cultura en la ficción*, London, Tamesis Book Limited, 1985.
- Núñez del Prado, Guillermo, *Cantaos andaluces*, Barcelona, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.
- Orlov, Henry, "Toward a Semiotics of music", en Wendy Steiner (ed.), *The sign in music and literature*, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 131-137.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1960, [1925].
- , "Ensayo de estética a manera de prólogo", *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1983, tomo VI, pp. 247-264.

- Paepe, Christian de. "«La esquina de la sorpresa»: Lorca entre el *Poema del Cante Jondo* y el *Romancero gitano*". *Revista de Occidente*, 65 (1986), pp. 9-31.
- , "El poema 'Sorpresa' del *Poema del cante jondo* (Seis versiones y una interpretación). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (1986), pp. 592-607.
- Palacios, Maria Fernanda. "Poema del Cante Jondo". *La gaceta del Fondo de cultura económica*, 244 (1991), pp. 15-25.
- Panofsky, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, tr. Maria Teresa Pumarega, Madrid, Cátedra, 1977.
- Parker, Stacey L., "La visión múltiple del *Poema del Cante jondo*", *Hispanic Journal*, 10:1 (1988), pp. 39-52.
- Pavel, Thomas G., *Fictional worlds*, Cambridge, Massachussets and London, Harvard University Press, 1986.
- Paz, Alfredo de, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, tr. Mar García Lozano, Madrid, Tecnos, 1992.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, F.C.E., 3ª edición, 1973.
- Pfeiffer, Johannes, *La poesía. Hacia una comprensión de lo poético*, tr. Margit Frenk, México/Buenos Aires, F. C. E., 3ª edición, 1959.
- Quance, Roberta Ann, "Lorca's *Canciones*: the poetics of desire", en Gregorio C. Martín, *Selected Proceedings 32nd Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Winston-Salem, Wake Forest University, 1984, pp. 255-263.
- Ruwet, Nicolas, "Typography, rhymes and linguistic structures in poetry", en Wendy Steiner (ed.), *The sign in music and literature*, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 103-130.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, tr. Mauro Armiño, Madrid, Akal Editor, 1980.
- Scarano, Laura Rosana, "Perspectivas, fundamentos y alcances de la cuestión de la 'función de la poesía' en la obra de Rubén Darío", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 16 (1987), pp. 323-338.
- Schlegel, Friedrich, *Poesía y filosofía*, estudio preliminar y notas de Diego Sánchez Meca, tr. Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, Madrid, Alianza, 1994.

Sérullaz, Maurice. *El cubismo*, tr. Francesc Decaet, Barcelona, oikos-tau, 1975.

Silver, Philip W., *La casa de Anteo. Estudios de poética hispánica (de Antonio Machado a Claudio Rodríguez)*, tr. Salustiano Masó, Madrid, Taurus, 1985.

-----, "Ortega y la Generación de 1927", *NRFH*, XX (19??), pp. 361-380.

Soria Ortega, Andrés, "Notas sobre el andalucismo de Lorca", en Alfonso Esteban y Jean Pierre Etienvre, *Valoración actual de la obra de Federico García Lorca. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid, Casa de Velázquez/Universidad Complutense, 1988, pp. 181-208.

Staiger, Emil, *Conceptos fundamentales de poética*, tr. Jaime Ferreiro, Madrid, Rialp, 1969.

Stanton, Anthony, "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura", en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994, pp. 27-43.

Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I. Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía.*, tr. Francisco L. Lisi, Madrid, Visor, 1992.

The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics, Alex Premingen and T. V. Brogan (editors), New Jersey, Princeton University Press, 1993.

Tinianov, Iuri, *El problema de la lengua poética*, tr. Ana Luisa Poljak, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

Tomachevski, Boris, *Teoría de la literatura*, prólogo de Fernando Lázaro Carreter, tr. Marcial Suárez, Madrid, Akal/Universitaria, 1992.

Torre, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 3 vols, 1971.

Trnka, et. al, *El Círculo de Praga*, traducción y prólogo de Joan A. Argente, Barcelona, Anagrama, 1971.

Xirau, Ramón, "La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca", en Ildefonso-Manuel Gil (comp.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 343-352.

Wilson, Edmund, *Axel's castle. A study in the imaginative literature of 1870-1930*, Glasgow, Collins-Fontana, 7ª edición, 1974.

Winn, James Anderson. *Unsuspected eloquence. A history of the relations between poetry and music*. New Haven/London. Yale University Press. 1981.

Zambrano, Maria. *Pensamiento y poesía en la vida española*. México. El Colegio de México. 2ª edición. 1991 [1939].

-----, *Filosofía y poesía*. México. F. C. E.. 1996 [1939].

Índice

Introducción	i-viii
Capítulo I	
Sobre la formación genérica de la lírica moderna.....	1-74
La arquitectónica del yo lírico y el análisis del <i>Poema del Cante Jondo</i>	69-76
Capítulo II	
Textos y contextos culturales del <i>Poema del Cante Jondo</i>	77
I. Poesía y sociedad: España en la década de 1920.....	78-92
II. Conferencias y poesía.....	93-125
III. Música y poesía.....	126-137
IV. Pintura y poesía: el cubismo y el <i>Poema del Cante Jondo</i>	138-146
V. El <i>Poema del Cante Jondo</i> y la crítica.....	147-159
Capítulo III	
El <i>Poema del Cante Jondo</i>	160-169
I. Los “Seis caprichos” y el uso de la metáfora.....	170-175
II. “Baladilla de los tres ríos”.....	176-181
III. “Poema de la Sigüiriya gitana”.....	183-199
IV. “Poema de la Soleá”.....	200-218
V. “Poema de la Saeta”.....	220-245
VI. “Gráfico de la Petenera”.....	246-271
VII. “Dos muchachas”.....	273-275
VIII. “Viñetas flamencas”.....	276-290
IX. “Tres ciudades”.....	291-296
X. “Diálogos”.....	297-310
Conclusiones	311-317
Bibliografía	318-328
Índice	329